Acervo mexicano
Legado de culturas

Erika Galicia Isasmendi | Fernando Quiles García | Zara Ruiz Romero
EDITORES



ACERVO MEXICANO

Legado de Culturas

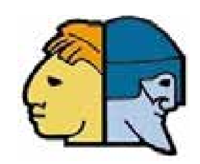
Erika Galicia Isasmendi
Fernando Quiles García
Zara Ruiz Romero
Editores













ACERVO MEXICANO

Legado de Culturas

Erika Galicia Isasmendi
Fernando Quiles García
Zara Ruiz Romero
Editores

Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano
4º volumen

Editores
Erika Galicia Isasmendi
Fernando Quiles García
Zara Ruiz Romero

Director de la Colección
Fernando Quiles García

Coordinador editorial
Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño gráfico
Marcelo Martín

Maquetación
José David Ruiz Barba

Diseño de portada
Israel David Piña García

Foto de portada
Beatriz Carrera Maldonado.
Imagen de obra de José Benítez Sánchez (Yukaye Kukame – Caminante Silencioso).
Sin título.
2000.
Acervo del Museo Zacatecano, I.Z.C.

Corrección resúmenes en inglés
Sonia Sabio, Licenciada en Filología Inglesa, Jefa de Estudios
Centro Británico, Motril (Granada)



Fotografías y dibujos
De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

ISBN
E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes. 2017, España.
978-84-697-7608-7

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2017, México.
978-607-525-457-9

Acervo Mexicano
Legado de Culturas

Prólogo 8
Invitación al lector, con tequila en mano...
Francisco Vidargas. Dirección del Patrimonio Mundial. INAH, México.

Al maestro Jorge Alberto Manrique 14
Rafael Cómez Ramos. Universidad de Sevilla, España.
Francisco Vidargas. ICOMOS Portugal.

Religión y religiosidad en el Virreinato de Nueva España: Arte y arquitectura al servicio del poder

El salomonismo en la Nueva España: soportes, espacio y urbanismo 20
Martha Fernández. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Los templos parroquiales y su simbolismo en la capital novohispana 40
Christian Miguel Ruiz Rodríguez. Instituto Politécnico Nacional, México.

Acervo efímero: libros, estampas y arquitecturas entre España y México 60
Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I de Castellón, España.

Donantes y patronos de las misiones jesuitas de la Antigua California (1697-1768). Un estudio de caso: la familia del marqués de Villapuente 78
María del Mar Muñoz González. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Arquitectura y ciudad: México y la valoración y conservación de su patrimonio cultural

Conservación arquitectónica en el centro histórico de la Ciudad de Puebla (México) 94
Ángel Marín-Berral. Universidad de Sevilla, España.

Conservación del patrimonio vs turismo cultural: las ciudades patrimonio y los pueblos mágicos. El caso del estado de Puebla (México) 108
Josefina Manjarrez Rosas. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Conservación del patrimonio hacendario de la región Laja-Bajío, en el Estado de Guanajuato, México 128
Libia Patiño Ojeda. Municipio de Celaya, Gto., México.

Creatividad: un mecanismo de empoderamiento comunitario para la conservación del patrimonio 140
María Teresa Cordeiro Mejía. Consultora Internacional en Gestión Cultural.

Museos, coleccionismo, plagios y expolios: México, legado de culturas

Objetos prehispánicos fuera de México. Un análisis de la pérdida patrimonial a través de varios casos 152
Zara Ruiz Romero. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

La blusa de Tlahuitoltepec *Xaam nïxuy* es identidad 170
María del Carmen Castillo Cisneros. Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH-Oaxaca, México.

Reflexiones sobre el patrimonio artístico universitario. Historia de una colección de arte diseminada 192
Erika González León. Universidad Nacional Autónoma de México.

Proyecto "El Cuarenteño": Una propuesta de museo comunitario en un ejido cafetalero 202
Anna Ximena Salazar González. Universidad de Huelva, España.

Maleta didáctica para reconstruir la Historia de México. Un recurso para la interpretación del patrimonio 220
Patricia Torres Aguilar Ugarte. Colaboradora en Nodo-Cultura, México y docente en el Instituto Mexicano de Conservación y Restauración.

La defensa del patrimonio inmaterial: baluarte del sentir de México

La cordillera de El Tentzon, casa del diablo y lugar para pedir la lluvia. Una breve aproximación a la tradición oral en Atoyatempan (Puebla, México) 234
Berenize Galicia Isasmendi. Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

La casa grande del pueblo: Hacienda de San Antonio Matute (Jalisco, México) 252
Carpóforo Rivero Silva. Doctorado Ciudad, Territorio y Sustentabilidad. Universidad de Guadalajara, México.

Cosmogonía de los *wixaritari* a través de un *nierika* 268
Beatriz Carrera Maldonado. Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", México.

Etnias del norte de México: Sonora. Redescubriendo el territorio del desierto mexicano 288
Erika Shander Tamaura Torres y Grace Marlene Rojas Borboa. Instituto Tecnológico de Sonora, México.

Distintas formas de patrimonio: artesanía, cine, literatura y fotografía en México

El juguete como patrimonio 300
Esther Cuatzon Mora. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Los otomíes del semidesierto queretano: arte, historia y ritualidad 312
Ana Laura Medina Manrique. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Artesanos y artesanías en Puebla, México. 2000-2016 328
Erika Galicia Isasmendi. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Cultura funeraria y cine en México. Realidad, mito e ironía 344
Flora Mora Aymerich. Programa de Doctorado en Historia y Artes, Universidad de Granada, España.

Hacer voz y cartografías literarias en Ciudad Juárez 360
Carlos Urani Montiel. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

Familia, exhibición e identidad en la fotografía mexicana actual. Un acercamiento desde la privacidad 374
Eunice Miranda Tapia. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

México ante el mundo: muestras universales y nuevas arquitecturas

La arquitectura del hierro en México: el principio de la modernidad 390
Roberta Vassallo. Universidad Iberoamericana, México.

Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia 410
Alejandra Ortiz. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

El Pabellón de México: un análisis de su propuesta expositiva en la Expo'92 430
Sara Velasco Morales. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Epílogo 446
Dos palabras y un mensaje. Acervo Mexicano
Erika Galicia Isasmendi, Fernando Quiles García, Zara Ruiz Romero.

Prólogo

Invitación al lector, con tequila en mano…

El volumen *Acervo Mexicano. Legado de culturas*, editado por Erika Galicia Isasmendi, Fernando Quiles García y Zara Ruiz Romero, recopila los textos presentados en el encuentro doctoral dedicado a México, convocado en 2016 por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, con la colaboración de la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla, la Escuela de Estudios Hispano-Americanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el entrañable Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Antecedentes españoles de este libro –principalmente desde las dos últimas décadas del siglo XX–, son diversos esfuerzos editoriales que han sido fundamentales para consolidar esa visión multidisciplinaria sobre el arte Iberoamericano y en los que han participado investigadores de los dos continentes, desde la invaluable revista *Cuadernos de Arte Colonial* (1986-1992) del Museo de América, dirigida por Concepción García Sáiz, hasta los volúmenes sobre *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio* (2013) editados por Carme López, María de los Ángeles Fernández y María Inmaculada Rodríguez y *Centroamérica patrimonio vivo* (2016), coordinado por Fernando Quiles y Karina Mejía; pasando por el *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia* (1985) de Santiago Sebastián, Teresa Gisbert y José de Mesa; y la monumental *Historia Urbana de Iberoamérica* (1987), coordinada por Francisco de Solano y María Luisa Cerrillos.

También debemos incluir, entre otras, las publicaciones sobre *Iberoamérica. Tradiciones, utopías y novedad cristiana* (1992), *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (1995) y *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas* (1997) editados por Ramón Gutiérrez; *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX* (1997), *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925* (2006) y la *Historia del Arte Iberoamericano* (2007) del propio Gutiérrez con Rodrigo Gutiérrez Viñuales; además de la serie sobre *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas* (2003-2005) y *Andalucía y América. Patrimonio Artístico* (2011), dirigidas por Rafael López Guzmán.

El libro "mexicano" editado por Galicia, Quiles y Ruiz, ofrece una multidisciplinaria revisión académica de diversos temas:

arqueología, historia social, económica, política y artística, fotografía, coleccionismo, museos, juguetes, fiestas, tradiciones orales y conservación arquitectónica e industrial. Sin embargo, disculparán el atrevimiento de mencionar un tema que ha dado identidad nacional y reconocimiento universal al patrimonio material e inmaterial de México y que no fue incluido en los textos recopilados: el binomio tequila, literatura y cinematografía.

En el ámbito de la literatura, México cuenta con un premio Nobel (Octavio Paz, 1990) y seis premios Miguel de Cervantes (Paz, 1981; Carlos Fuentes, 1987; Sergio Pitol, 2005; José Emilio Pacheco, 2009; Elena Poniatowska, 2013; y Fernando del Paso, 2015). Respecto al patrimonio cultural, el *Paisaje agavero y antiguas instalaciones industriales de Tequila* fue inscrito en la *Lista del Patrimonio Mundial* de la UNESCO en 2006, situado entre las estribaciones del volcán de Tequila y el profundo valle del Río Grande, donde un vasto paisaje da cabida al cultivo del agave azul, cuya piña se destila y fermenta desde el siglo XVI.

Y en cuanto al cine, el negativo original en nitrato de celulosa de la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, fue incluido (2003) en el Registro *Memoria del Mundo* del mismo organismo de las Naciones Unidas. Película *non grata* para las autoridades de nuestro país por el tema abordado (la infancia delincuente), en ella "quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio"[1].

Si bien la historiografía vuelve presente al pasado, por fortuna la literatura y el arte hacen palpable a la imaginación, porque como escribió Fernando Pessoa, "la realidad no basta"[2]. La imaginación creativa es para todos los paladares y por ello las grandes narraciones y la magia fílmica se vuelven pasajes inolvidables de nuestra memoria personal.

Son justamente escritores como Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Juan José Arreola, Juan Rulfo y el propio Fuentes, a la par de actores como Emilio *El Indio* Fernández, Pedro Armendáriz,

---

1. Paz, Octavio. "El poeta Buñuel", *Las peras del olmo*. México, UNAM, 1957.
2. Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego de Bernardo Soares* (Traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo). Barcelona, Seix Barral, 1984.

María Félix y Jorge Negrete, Dolores del Río, Pedro Infante y José Alfredo Jiménez, quienes en páginas y escenas cinematográficas memorables edificaron sólidamente, junto al tequila, la identidad mexicana.

Sin ir más lejos, recordemos que en la literatura mexicana de principios del siglo XX los balazos, las incursiones militares revolucionarias y los amores, siempre con la indiscutible compañía del tequila, marcan la "narrativa épica" de Mariano Azuela en *Los de abajo* (1915).

Por su parte Rulfo, en esa breve pero monumental metáfora literaria que abraza el antes y el después de la vida rural en Jalisco, nos regaló un nuevo arquetipo de mujeres independientes, libres, fuertes, inalcanzables como Susana San Juan, madre de Juan Preciado, hijo de Pedro Páramo y como Bernarda Cutiño, *La Caponera*, mujer "cantadora de fama corrida, de mucho empuje y de tamaños"[3] imprescindible en los palenques de Tlaquepaque y Nochistlán y esposa del gallero Dionisio Pinzón.

En el argumento cinematográfico *El gallo de oro* (llevado a la pantalla en 1964 por Roberto Gavaldón, con guión de Fuentes y Gabriel García Márquez, y en el reparto Ignacio López Tarso, Lucha Villa y Narciso Busquets), Rulfo narra cómo *La Caponera*, mujer talismán, "estaba acostumbrada a beber, pues desde que comenzó como cantadora en las tapadas, era de reglamento refrescarse el gaznate entre una y otra canción, para lo cual el mismo público o algún apostador ganancioso o enamorado, se encargaba de obsequiarles, a ella como a sus músicos, una buena ración de tequila, lo que les servía para poner más alma y mayor alegría en sus interpretaciones"[4].

Y qué decir del cuarteto narrativo *Agua quemada* (1981) de Carlos Fuentes, en el que se enfrenta al pasado con el presente de la sociedad mexicana y donde la línea vital de todos los personajes se entrecruza en acciones paralelas.

En el primer relato del libro Plutarco Vergara, "niño rico" y nieto del anciano general Vicente Vergara (veterano de las guerras revolucionarias y quien vive en el pasado), relata desde un presente distante cómo todas las mañanas su abuelo "mezcla con fuerza su taza de café instantáneo. Empuña la cuchara como en otros tiempos la difunta abuelita doña Cotilde el molinete o como él mismo

3. Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

4. Rulfo, Juan. *El gallo de oro y otros textos para el cine*. México, Ediciones Era, 1980.

empuñó la cabeza de la silla de montar que cuelga de una pared de su recámara. Luego destapa la botella de tequila y la empina hasta llenar la mitad de la taza. [Eso sí], se abstiene de mezclar el tequila y el Nescafé…”[5].

Hasta aquí, dos magníficos ejemplos de la indiscutible, permanente y vital presencia del tequila en la literatura mexicana que de proseguir su revisión, nos llevaría hasta años recientes con *Tequila DF* (2008) de Fabrizio Mejía Madrid, relato intempestuoso de poetas y relaciones amorosas en la capital del país.

Pero pasemos ahora a la fábrica de “nuestros sueños”, donde todo mundo tiene presentes e imborrables las imágenes de actores y actrices por igual, “apurando el caballito hasta el final o si no, bebiéndolo a pico de botella para animar la confidencia, para amarrar el llanto ocasionado por la mujer perdida, para envalentonar el duelo”[6].

Cómo olvidar los rostros, las facciones, las poses y el duelo de miradas que desafían a las cámaras en escenas memorables y arquetipos reconocibles[7] desde la mexicanidad revolucionaria en *Flor Silvestre* (1943) del *Indio* Fernández, cuyas magníficas secuencias y la radiante presencia de Dolores del Río se agradecen a Gabriel Figueroa; y el “clásico del melodrama” *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez (1947), cuya escena de cantina con las teporochas la “Guayaba” y la “Tostada” (Delia Magaña y Amelia Wilhelmy) rinde homenaje al teatro frívolo; hasta el “drama comprimido” en películas como *Me cansé de rogarle* (José Alfredo Jiménez y Lucha Villa, 1964) de Emilio Gómez Muriel; pasando por rostros complementarios como el de Eduardo *Nache* Arozamena en *Enamorada* (1946) del mismo Fernández; el rostro “herido” de Pedro Armendáriz, macho “fundador de la nacionalidad mexicana” en *Juan Charrasqueado* (1947) de Ernesto Cortázar; y finalmente el dolor para sufrir “de a de veras” con Pedro Infante en *El gavilán pollero* (1950) de Rogelio A. González.

Todas estas escenas, entre muchas más, mostraron al mundo que el tequila, “modesta” bebida destilada, fruto de “un afortunado cruce de civilizaciones”[8], no sólo formó parte de la iconografía fíl-

5. Fuentes, Carlos. *Agua quemada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
6. Celorio, Gonzalo. “El tequila: una bebida que se fuma”, *Ibero*, n.º 6, año 2, febrero-marzo, 2010.
7. Monsiváis, Carlos; Bonfil, Carlos. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México, Ediciones El Milagro, 1994.
8. Gómez Arriola, Ignacio. *Tequila. De la antigua taberna artesanal a una industria de alcance global*. Guadalajara, Cámara Nacional de la Industria Tequilera, 2012.

mica del Siglo de Oro mexicano (de sus afanes y excesos), sino que es parte esencial de la vida cotidiana de la sociedad mexicana –de su tradicional cocina, popular y vigente, que es patrimonio inmaterial de la humanidad–, como un aporte fundamental de México al mundo. Su consumo, expresión de la identidad comunitaria, nos permite diariamente fortalecer los vínculos sociales, a la vez que consolida los sentimientos de identidad mexicana, regional y local.

El tequila de agave azul, patrimonio mundial, es "…una pálida llama que atraviesa los muros / y vuela sobre los tejados como alivio a la desesperanza / [… brindándonos] su lección consoladora, / su infalible gozo, / su indulgencia sin reservas"[9].

A la luz del *Documento de Nara* (1994), el reto que cada día debemos afrontar es el de sensibilizarnos, en el sentido de que los criterios estrictamente patrimonialistas y conservacionistas deben abrirse de par en par, para dar cabida al innumerable universo de componentes de la autenticidad, como son los emplazamientos, el medio ambiente, los paisajes urbanos históricos y de entornos, el uso social y turístico contemporáneos y sobre todo, las diversas expresiones culturales tangibles e intangibles de los sitios y paisajes culturales.

Se trata también, de que los habitantes de sitios patrimoniales urbanos y rurales, se reencuentren y reapropien de su identidad cultural, de su historia y legados patrimoniales, mediante nuevos protocolos que propicien un más correcto, seguro y funcional aprovechamiento de los recursos patrimoniales.

La *Declaración de San Antonio* (1995) del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), dejó en claro que las culturas y el patrimonio cultural de las Américas son distintos de los de otras partes del mundo, por constituir expresiones únicas. En ese sentido, los patrimonios material e inmaterial de México son distintos a los de otros pueblos, en la medida en que constituyen "un caso único en cuanto a la representación de las diversas culturas y en cuanto a que han contribuido a la conformación del mensaje de identidad nacional"[10]. Así, el patrimonio cultural es la puerta más directa a nuestro pasado, porque está presente, vivo, y se puede palpar, tocar y disfrutar. Tiene un valor simbólico,

---

9. Mutis, Álvaro. "Ponderación y signo del tequila", *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-2000*. Madrid: Visor.

10. Robles García, Nelly M. "Autenticidad y otros valores en la Arqueología de México", López Morales, Francisco Javier (editor). *Nuevas miradas sobre la autenticidad e integridad en el patrimonio mundial de las Américas*. México, ICOMOS/IUCN/INAH, 2007.

significativo, como efectivo puente de relación entre los antiguos mexicanos, que lo produjeron y utilizaron, y nosotros, sus actuales receptores.

Instrumentos normativos internacionales en permanente evolución conceptual, como lo es la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* (1972) de la UNESCO, nos obliga en pleno siglo XXI, a concebir y proponer nuevas maneras de ver, defender, disfrutar y promover al patrimonio, acordes con el mundo contemporáneo en que vivimos, sin olvidar nunca su significación social.

El libro *Acervo Mexicano. Legado de culturas*, complementa, actualiza y propicia nuevas miradas a esas singularidades, en nuestro afán común para lograr una visión cada vez más articulada y completa de esas profundas raíces y vasos comunicantes que conforman la sin igual historia del arte y del patrimonio andaluz, mexicano e iberoamericano.

Francisco Vidargas
Dirección de Patrimonio Mundial, INAH, México
francisco_vidargas@inah.gob.mx

Al maestro Jorge Alberto Manrique



Fig. 1. Jorge Alberto Manrique. Fotografía: Pedro Cuevas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. IIE, UNAM.

El maestro Manrique (1936-2016)

En este incipiente Mes de los Difuntos nos llega la triste noticia del fallecimiento del maestro Jorge Alberto Manrique, maestro en el sentido clásico del término y con el que le conocían y llamaban todos sus discípulos y amigos. Me llega a través de una de sus dilectas alumnas, Martha Fernández, y no puedo más que lamentarme de la sensible pérdida y dejar aflorar mis recuerdos de aquel querido Instituto de Investigaciones Estéticas que conocí en la Universidad Nacional Autónoma de México –la primera institución universitaria de América Latina–, en el ya lejano otoño de 1979.

Entonces Manrique fungía como Director del célebre y afamado Instituto de Estéticas de la UNAM, como le llamábamos para abreviar. Y recuerdo mi primer encuentro con él en aquel pequeño despacho del quinto piso de la Torre de Humanidades de Ciudad Universitaria. Con su traje gris y su mirada penetrante, Manrique era la inteligencia en estado puro, manejando con singular talento la ironía socrática entreverada con la riqueza verbal del mexicano donde, a veces, saltaban como fuegos de artificio, el luminoso juego de palabras o calambur. Me dio una invitación para asistir aquella tarde a la recepción en la Academia Mexicana de la Historia del joven investigador Roberto Moreno de los Arcos cuyo discurso fue contestado por el elocuente e ingenioso Dr. Don Edmundo O´Gorman. Me sorprendió el ambiente tan diferente al nuestro de aquella relajada Academia en la cual destacaba pletórica entre tantos caballeros Doña Clementina Díaz y de Obando, primera dama mexicana que ingresara en dicha institución.

Creo recordar que sus padres fueron maestros y de ahí, quizá, su enciclopédica formación. Estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México, recibiendo las enseñanzas decisivas de dos profesores que determinaron el profundo carácter de la moderna escuela mexicana de Historia: el historiador y filósofo de la historia, Edmundo O´Gorman y el historiador del arte y crítico de arte Justino Fernández aunque sospecho que no sería ajeno al peculiar magisterio de Francisco de la Maza. Posteriormente completó sus estudios en Francia con Victor Lucien Tapié en La Sorbona y en Italia con Giulio Carlo Argan en la Universidad de Roma, que debieron influir ulteriormente en su interpretación de los procesos del arte colonial, del barroco americano, en general, y del desarrollo del arte de la Nueva España hasta la independencia, pues es bien sabido que Manrique fue el primero en hablar sobre el manierismo –ese estilo tan discutido en los años 70– en México.

En el eje siempre de la polémica, recuerdo la protagonizada por Edmundo O´Gorman y Jorge Alberto Manrique frente a Octavio Paz en su revista *Vuelta* con motivo de la reciente publicación de su libro sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Por aquellos días conocí en el Instituto de Estéticas a Damián Bayon, el gran crítico de arte e historiador argentino que antaño había protagonizado también una polémica con Jorge Alberto Manrique quien, al término de mi curso en la división de estudios de Posgrado de la UNAM, me invitó generosamente a que impartiera dos conferencias en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Tres años después, de nuevo en México, tras mi estancia como *Visiting Fellow* en Princeton, tuve ocasión de disfrutar de las intervenciones del maestro en los apasionantes Coloquios que periódicamente organizaba el Instituto de Investigaciones Estéticas. Fue entonces cuando fundó y dirigió el Museo Nacional de Arte, MUNAL, en el edificio neoclásico de la Secretaría de Comunicaciones donde se halla la famosa estatua ecuestre de Manuel Tolsá, frente al Palacio de Minería, a cuya solemne inauguración asistimos. Sólo Manrique era capaz de una idea así, revelando su gran amor a los museos y a su patria. En aquel momento estaba en el cenit de su madurez creadora.

Durante aquella etapa fue en dos ocasiones mi generoso y sabio consejero de espinosas cuestiones académicas. Fueron los años de la insulsa batalla dialéctica del joven Tovar de Teresa contra los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas. Y dirigía en los cursos de Maestría un animado seminario sobre escultura colonial del que estuve perfectamente informado a través de mi esposa Faustina Torre que participaba en sus sesiones. El maestro fue siempre una persona comprometida con la conservación, protección y salvamento del patrimonio monumental, llegando a proponer a sus alumnos una sentada en el Zócalo cuando pretendían que una línea de metro cruzara por el subsuelo, afectando a la cimentación de la catedral. Tal vez, debió pesar su drástico criterio para que el viejo panóptico de la prisión de Lecumberri se convirtiera en el moderno Archivo General de la Nación.

Miembro del Comité Internacional de Monumentos y Sitios, ICOMOS, y del Comité Internacional de Historia del Arte, CIHA, así como de la Asociación Internacional de Críticos de arte; miembro de la Academia Mexicana de la Historia y de la Academia de las Artes e investigador emérito de la UNAM, la figura de Jorge Alberto Manrique ha sido trascendental en el desarrollo de la Historia del arte en México durante la segunda mitad del siglo XX.

Su obra queda compendiada en los cinco volúmenes de *Una visión del arte y de la historia* (UNAM, México, 2000), que coordinó su fiel discípula Martha Fernández y publicó el Instituto de Investigaciones Estéticas durante el mandato de María Teresa Uriarte, donde podemos leer hasta ciento cincuenta textos de los más variados temas desde el arte prehispánico y el arte colonial mexicano en sus diferentes fases hasta la apertura de México a la modernidad con sus muralistas, comentando asimismo críticamente a un numeroso elenco de artistas mexicanos contemporáneos. El historiador del arte es crítico de arte o no es nada más que un erudito a la violeta. Este

axioma era claro en la mente de este investigador de las formas y los procesos del arte vivo que condujo a nuestra disciplina en México hacia una auténtica Historia crítica del arte.

Estuvo en Sevilla con motivo del Congreso de Barroco Iberoamericano organizado por la Universidad Pablo de Olavide pero no tuve ocasión de verlo. Supe que se había recuperado de una penosa enfermedad y que seguía con el mismo espíritu de siempre. En el pasado mes de septiembre con motivo de su octogésimo aniversario sus discípulos y admiradores le rindieron un cálido homenaje y parece ser que el próximo año se publicará *La ciudad de México a través de los siglos*, su obra póstuma. Tal vez, Gustavo Curiel, Nelly Sigaut y Martha Fernández podrían contar más cosas del maestro, a mí se me terminan en aquellos cuatro años maravillosos que viví en México. Cloto teje el hilo de nuestra existencia, Laquesis lo deshace y Atropos, finalmente, lo corta con su fatal tijera pues nuestro destino está en sus manos: *Sic filant Parcae*. En nosotros permanecerá siempre viva la imagen, el talante y la obra del maestro Manrique.

Rafael Cómez Ramos
Universidad de Sevilla, España
rcomez@us.es

Jorge Alberto Manrique

"Podremos protestar en periódicos, escribir cartas y hasta manifestarnos desnudos en el Zócalo, pero la verdad es que al patrimonio cultural lo podremos defender, siempre, gracias a coyunturas políticas".

Estas palabras del maestro Jorge Alberto Manrique, con las que concluyó una larga discusión sobre la problemática por el rescate de la Catedral de México, en el seno del Seminario del Patrimonio Artístico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, son las que me vienen a la memoria cada vez que enfrentamos un nuevo reto de conservación patrimonial.

Historiador e Historiador del arte y la arquitectura, certero y puntual crítico de los movimientos artísticos moderno y contemporáneo, académico de la historia, miembro fundador del ICOMOS mexicano y sobre todo, con una gran capacidad "para crear discípulos", se formó en París en el seminario de Victor-Lucien Tapié, en Roma en la cátedra de Giulio Carlo Argan y Maurizio Bonicatti, y en México bajo la "renovación en la disciplina y en la teoría de la historia" de Edmundo O´Gorman.

Su interés por el arte novohispano lo heredó de los cursos de Manuel Toussaint en El Colegio Nacional y por el arte contemporáneo de Justino Fernández en "aquella Facultad de los años cincuenta que rompía lanzas". Pero quien más lo influyó y a quien reconoció como su "más directo maestro en lo que se refiere al arte novohispano", a quien sucedió en la cátedra, fue Francisco de la Maza, de quien también heredó la pasión por la defensa del patrimonio cultural.

En 2001, coordinada la edición por Martha Fernández y Edgardo Granados Kim, el Instituto del que fue director publicó *Una visión del arte y la historia* en cinco tomos, reuniendo un buen número de sus textos históricos y críticos. Sin embargo faltó un tomo que recopilara una mínima parte de sus textos de investigación y periodísticos, dedicados a la defensa del patrimonio monumental.

El maestro Manrique no quiso que se recopilaran sus colaboraciones en diarios, sin embargo es donde encontramos al intelectual comprometido plenamente, de una sin igual coherencia teórica y conceptual, ante la "crisis" permanente que vive el patrimonio, puesto que "no tenemos derecho a cancelar el futuro de un legado que hemos recibido".

Nunca dejó de cuestionar "honesta y seriamente si nuestro país ha dado los suficientes pasos consistentes en relación con ese compromiso." Y desafortunadamente, nunca pudo encontrar "un equilibrio aceptable", pues "se abren nuevos frentes de batalla (es decir, nuevas amenazas) todos los días".

Sus renovadas teorías artísticas y patrimoniales, aplicadas a los temas que le eran de interés, representaron siempre ejercicios reflexivos para tratar de definir, comprender y explicar las problemáticas y los "factores destructores básicos", relacionándolos con otros ámbitos de la cultura y así poder concebir soluciones. Para él la necesidad de conservar pasaba "por diversos caminos, y todos deben recorrerse simultáneamente".

Sus ideas y propuestas de acción las presentó y discutió públicamente en reuniones nacionales e internacionales, siempre bajo la premisa de que toda acción en favor de la conservación patrimonial resulta "superficial mientras no se atienda a las causas profundas de estructuración social y se determinen acciones globales".

En sus innumerables colaboraciones periodísticas, lo mismo reflexionó sobre si es "antimoderna" la conservación de las ciudades históricas, que criticó duramente a las autoridades que "no les importa un comino la ley". Pidió para los museos "recursos y autonomía, respeto a su función de servicio" y abogó por considerar a los árboles y los jardines como monumentos "que llevan cientos de años defendiéndose de las agresiones de la ciudad y que son parte de su historia".

Su tenaz defensa lo llevó inclusive a sufrir, en 1994, un intento de secuestro por los textos publicados sobre San Miguel de Allende, en contra del edil en turno que en lugar de conservar las calles empedradas, colocó adoquín "o lajas irregulares, absurdas".

Del gran humanista que fue Jorge Alberto Manrique quedan –como él mismo lo escribió sobre De la Maza– "las mil y un batallas, las intensas polémicas, su sabiduría" y su permanente generosidad. En cada lucha por proteger al patrimonio cultural, nos hará falta, siempre, "su eco", y su invaluable y necesaria presencia.

Francisco Vidargas
ICOMOS Portugal
fvidargas@yahoo.com.mx

El salomonismo en la Nueva España: soportes, espacio y urbanismo

Martha Fernández
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México
marafermx@yahoo.com

Resumen
En el concepto de "salomonismo" se engloba todo aquello que fue concebido y edificado por el rey Salomón en la ciudad de Jerusalén. La explanada donde construyó su palacio, las dependencias de su gobierno temporal y, desde luego, el Templo, que había sido proyectado previamente por Dios y al que le dio forma arquitectónica. La destrucción de ese edificio y las diversas ocupaciones que ha tenido la explanada donde se han construido otros santuarios, dieron lugar a la conformación de tradiciones y leyendas respecto a las características que pudo haber tenido todo ese conjunto, muy especialmente, a las relacionadas con el Templo; algunas, se convirtieron en teorías estructuradas por tratadistas como Serlio y Guarini, otras, adquirieron formas arquitectónicas concretas que, a su vez, se constituyeron en paradigmas para reconstruir hipotéticamente el conjunto salomónico, como es el caso de la Mezquita o Cúpula de la Roca, los edificios construidos por Constantino y el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Todo ello fue recogido, asimilado y estructurado en la Nueva España para conformar ciudades y pueblos sagrados que tuvieron dos modelos urbanos: la Jerusalén Celeste, por ser el paraíso descrito en los textos escriturarios y la Jerusalén Terrena, en cuyo centro se levantó siempre, una reconstrucción hipotética del Templo de Salomón.
Palabras clave: salomonismo, arquitectura, urbanismo, sagrado, Nueva España.

Abstract
The concept of "salomonism" includes everything that was conceived and built by King Solomon in Jerusalem. The Esplanade where his palace was built, his temporary Government dependencies and certainly the temple, which had been previously designed by God and he gave it its architectural form. The destruction of this building and various occupations which the Esplanade has had where other sanctuaries have been built resulted in the formation of traditions and legends regarding the characteristics that may have had that whole, especially to those related to the Temple. Some became structured by intellectuals such as Serlio and Guarini theories, other acquired concrete architectural forms which, in turn, were constituted in paradigms to hypothetically reconstruct the Solomonic set, as it is the case of the Mosque or the Dome of the Rock, the buildings constructed by Constantine and the monastery of San Lorenzo el Real in the town of Escorial. All of this was collected, assimilated and structured in the New Spain to form sacred towns and cities that had two urban paradigms: The Jerusalem explained in the Apocalypse, like paradise, and the Earthly Jerusalem, in whose center it has always built a hypothetical reconstruction of the Temple of Solomon.
Keywords: *salomonism, architecture and urbanism, sacred, New Spain.*

Introducción

Cuando se menciona el concepto de "salomonismo", normalmente se relaciona únicamente con las columnas helicoidales, aquéllas que se conservan en la iglesia de San Pedro, en el Vaticano y que proceden del Imperio Romano de Oriente. Esto no es realmente así, pues en el "salomonismo" se engloban soportes de diversas tipologías: interpretaciones y reinterpretaciones que se han realizado a lo largo de la historia. Además, espacios arquitectónicos y urbanísticos que derivan precisamente de lecturas y leyendas en torno a la explanada del Templo, sus edificios circundantes, el tabernáculo levantado por Moisés, el Templo construido por Salomón y la Cúpula de la Roca que ahí se levanta en la actualidad. Sin contar con los paradigmas en que se convirtieron las iglesias construidas por el emperador Constantino, vistas como interpretaciones del templo salomónico, y otros edificios europeos que pretendieron ser reconstrucciones hipotéticas del mismo legendario edificio. Todos, convertidos en modelos del templo sagrado. A ello, se unió también, la descripción del paraíso descrito en el *Apocalipsis*, esto es, la Jerusalén Celestial. Todo ello, mezclado en el imaginario popular, que fue imponiendo características particulares y peculiares a la arquitectura y el urbanismo de cada pueblo o ciudad en cada momento histórico.

El tema tiene una amplitud inaprensible en un artículo, por lo que centraré mi atención solamente en algunos aspectos, para observar cómo en la Nueva España, todos esos paradigmas tomaron forma en la arquitectura y en el urbanismo de pueblos y ciudades novohispanas, a las que se les asignaron características y cualidades para semejarse tanto a la Jerusalén terrena, como a la Jerusalén celestial y convertirlos en sitios sagrados. Aunque este fenómeno se presentó en el mundo novohispano desde el siglo XVI, en beneficio de la brevedad, concretaré este escrito a lo sucedido en la arquitectura del barroco.

Los paradigmas bíblicos

En el imaginario novohispano, se mezclaron con libertad la Jerusalén terrena con la celestial, por lo que ambas fueron paradigmas en el intento por convertir a los pueblos y ciudades en lugares sagrados. De la Jerusalén terrena tomaron, desde luego, la explanada donde se levantaba el Templo de Salomón. Pero antes de entrar en ella, debemos comenzar por aclarar que, por Templo de Salomón se entiende la reunión conceptual de dos Templos diseñados por Dios y revelados a los judíos en diferentes momentos de su historia: la tienda que Moisés erigió al pie del Monte Sinaí y el Templo de piedra construido por Salomón.

En un plano general, la concepción de los templos como tiendas, deriva de una cita bíblica del Antiguo Testamento. Para mostrar la omnipotencia de Yahvé, el profeta Isaías afirmó: "Él tiende los cielos como un toldo / y los despliega como una tienda de morada"[1]. Aunque en el Nuevo Testamento, esta concepción está ausente, fue adoptada en la iconografía cristiana, seguramente por la influencia de la tradición judía, pero también de la romana, en la cual el Dios Coelus tenía la función de extender el manto curvo del cielo. De esta manera, "el manto a veces significa el firmamento, otras la cúpula que es su símbolo arquitectónico; otras la separación tierra-cielo, en relación con el velo del santuario, otras el mundo celeste"[2]. Es decir que, para la tradición judeocristiana, el cielo es concebido como la tienda cósmica que Dios extiende como cubierta de la tierra.

Aunque la idea del templo como tienda también puede tratarse de una representación del Templo de Salomón; de hecho, de la primera revelación de la casa de Dios en el cielo que Yahvé le transmitiera a Moisés al pie del Monte Sinaí cuando le ordenó que construyera un tabernáculo para custodiar el Arca de la Alianza. El templo que Dios le mandó levantar, antecedente del construido por Salomón, correspondía al de un pueblo en tránsito, que todavía estaba en busca de la "tierra prometida", por lo tanto, era propiamente una tienda desmontable y transportable, construida a base de pieles y telas multicolores, tal como se describe en los textos escriturarios[3]. Los encargados de cuidar esa tienda, así como de montarla, desmontarla y transportarla, fueron los Levitas, o sea, de la tribu de Levi.

En la arquitectura, se trató de imitar "la tienda" haciendo uso de elementos como, por ejemplo, los arcos apuntados y conopiales, así como las bóvedas de nervaduras. Los primeros, imitan cortinas abiertas y las nervaduras, las arrugas de tales telas de una carpa cuando se tensan con las estacas, o bien, las varillas con las que solían armar las tiendas en el desierto.

Del templo de piedra construido por Salomón, conviene destacar las siguientes características: estaba dividido en tres secciones, según el grado de santidad que tenían: el *ulam* o vestíbulo, el *hekal* o sala de oración y el *debir* o Santo de los Santos, donde se encontraba el Arca de la Alianza, custodiada por dos querubines. El templo tenía planta rectangular, pero el *debir* era cúbico. A la entrada

1. *Isaías*, 40:22.
2. Champeaux, Gérard de; Sterckx, Dom Sébastien. *Introducción a los símbolos*. Traducción de Abundio Rodríguez, O. S. B., Madrid, Ediciones Encuentro, Arte: 17, 1992, pág. 83.
3. Éxodo, 31:1-11. Todas las citas bíblicas están tomadas de la *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O. P., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

del Templo, se alzaban dos columnas de bronce, la de la derecha fue bautizada por Salomón, como *Jaquín* y la de la izquierda, como *Boaz*. Además, tanto a la entrada del *hekal*, como del *debir*, se hicieron dos puertas de madera de olivo, de dos hojas cada una "que se abrían sin desunirse". Alrededor de todo el templo, se construyeron dos pisos de habitaciones para los Levitas que, igual que en el caso de la tienda erigida por Moisés, fueron los encargados de cuidar y mantener el Templo.

En la explanada donde Salomón edificó el Templo, también construyó su palacio y diversos edificios para el gobierno de su reino, como la casa del "Bosque de Líbano", un vestíbulo de columnas, un pórtico igualmente columnado con gradas y "el salón del trono, donde juzgaba". Lógicamente, en esa explanada, también se encontraban las habitaciones de los levitas, encargados, como siempre, del cuidado del Templo y sus rituales. Esto es, que tuvo concentrado el gobierno civil y religioso en un solo espacio.

El Templo fue destruido por las fuerzas armadas del rey babilonio Nabucodonosor el año de 586 a. C. Fue reconstruido, primero, entre los años 520 y 515 a. C., bajo el reinado del rey Darío de Persia. La segunda reconstrucción la llevó a cabo Herodes "el Grande" y fue concluida el año 16 a. C., pero fue destruido de manera definitiva el año 70 d. C. por las tropas del emperador romano Tito, lo que ha dado lugar, hasta nuestros días, a muy diversas reconstrucciones hipotéticas de ese legendario Templo; muchas de las cuales, nada tienen que ver con textos bíblicos, pero en cambio, sí, con leyendas y tradiciones surgidas en el imaginario popular.

Las dos columnas: Jachín y Boaz

En general, estas columnas han sido consideradas helicoidales. En realidad, no se conoce la razón real que llevó a los constructores a esa consideración, quizá se deba a que, de acuerdo con los textos bíblicos, a cada una de las columnas "daba vuelta…un cordón o moldura, de doce codos"[4], lo que pudo interpretarse como columnas entorchadas. El caso es que, a Roma llegaron varias columnas helicoidales procedentes del Imperio Romano de Oriente y la tradición hizo que se creyera que habían pertenecido al Templo de Salomón. De hecho, una de ellas, que hoy se conserva en el museo de la Basílica de San Pedro, fue bautizada como *Columna Santa*, por creerse que en ella se apoyaba Cristo cuando predicaba en el Templo.

4. *1 Reyes,* 7:15-22.

En la arquitectura cristiana, se realizaron columnas helicoidales, en referencia al Templo de Salomón, desde la Época Medieval, como se puede apreciar en los claustros romanos de San Juan de Letrán y San Pablo Extramuros. En el siglo XVI, el tratadista que se ocupó de explicar la forma de convertir una columna recta en una helicoidal, fue Iácomo Vignola en su tratado titulado: *Regla de los cinco órdenes*[5]. A partir de él, otros teóricos de la arquitectura como Juan de Ricci[6], Juan Caramuel y Guarino Guarini[7], llevaron a cabo sus propios estudios y llegaron a sus propias conclusiones sobre las características formales de esos peculiares soportes. Incluso consideraron que formaban un orden arquitectónico independiente de los clásicos y le otorgaron un nombre: Ricci lo llamó "orden salomónico entero", Caramuel, "orden mosaico" y Guarini, "ordine corinto supremo" u "ordine ondeggiante".

Pero no todos los arquitectos y teóricos de aquel tiempo aceptaron como buena la idea de que esas extrañas columnas hubieran pertenecido al Templo de Salomón. Fue el caso de Sebastián Serlio, quien a partir de las lecturas bíblicas propuso su propia columna salomónica; en este caso recta dividida en tercios: el primer tercio tiene estrías verticales; el segundo, estrías diagonales y, el tercero, una trama de bandas entrecruzadas[8]. Las estrías diagonales, recuerdan las estrías de la Columna Santa y, por lo tanto, puede considerarse salomónica y, la trama del último tercio, puede quizá representar, la "red de cadenas entrelazadas" que cubrían "los capiteles asentados sobre *pezones* de granadas" de las columnas del Templo construido por Salomón[9].

La obra que dio carta de naturaleza a las columnas helicoidales, fue el afamado Baldaquino de San Pedro, que construyó

5. Vignola, Iácomo. *Regla de las cinco órdenes de Arquitectura*, ahora de nuevo traducido de Toscano en Romance por Patricio Caxesi, florentino pintor y criado de Su Majestad, dirigido al Príncipe Nuestro Señor, en Madrid, en casa del autor en la calle de la Chruz, 1593. (Tomado de la página web del Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Gobierno de España: <http://www.cehopu.cedex.es>. Lám. XXXI).

6. Tormo y Monzó, Elías et al. *La vida y la obra de fray Juan Ricci*. Edición preparada por Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1930.

7. Guarini, Guarino. *Architettura civile*. Introducción de Nino Carboneri, notas y apéndices de Bianca Tavessi La Greca, Milán Edizioni il Polifilo, 1968. [1ª ed., 1737], Tratado III, capítulo XIII, págs. 207-210. (Es preciso aclarar que los dibujos del tratado fueron publicados desde el año de 1686).

8. Serlio, Sebastián. *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Introducción "La fortuna de Sebastián Serlio" por Carlos Sambricio, estudio lingüístico y edición castellana al cuidado de Fausto Díaz Padilla, 2 t., Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Asturias, 1986, II, págs. 59-60.

9. *I Reyes*, 7:15-22.

Gianlorenzo Bernini de 1624 a 1633, en la Basílica del Vaticano[10]. Sin embargo, aun así, esos no fueron los únicos soportes que se utilizaron para recordar a Jachín y Bóaz, el propio Guarino Guarini, en su *Architettura civile*, propuso columnas salomónicas a base de estrías ondeantes y en zigzag. Precisa que ese tipo de estrías se podían hacer en sentido horizontal ("a someglianza di onde") o en sentido vertical ("dall'alto al basso")[11]. Este tratadista, incluso, llegó a concebir la pilastra de perfil ondeante, como una variante del soporte salomónico y con ellas construyó la fachada de la iglesia de La Divina Providencia, en Lisboa, el año de 1653[12]. Es decir, que las columnas de estrías móviles también pueden ser consideradas como salomónicas en tanto hacen referencia o recuerdan las columnas del Templo hierosolimitano.

Los paradigmas de Constantino

Como es sabido, Constantino fue el primer emperador romano en aceptar la religión cristiana como una de las religiones oficiales del imperio, de ahí que las iglesias que construyó se tomaron también como reconstrucciones hipotéticas del Templo de Salomón. Sus propuestas arquitectónicas fueron básicamente cuatro: la planta circular, que empleó en la construcción de la capilla de la Anástasis de la iglesia del Santo Sepulcro, la cual, con modificaciones posteriores, ha conservado esa misma figura.

Las basílicas, como la que construyó en Roma, sobre la tumba de San Pedro, de cinco naves cubierta de madera. Para construir el tabernáculo, utilizó las columnas helicoidales que procedían del Imperio Romano de Oriente y, según la tradición, habían pertenecido al Templo de Salomón.

El otro modelo fueron las iglesias de planta octagonal con cúpula centrada, frecuentes en Medio Oriente, como la Iglesia Dorada de Antioquía y la que se construyó sobre la casa de San Pedro, en Cafarnaúm.

La última propuesta que se tomó como reconstrucción hipotética del templo hierosolimitano fue la iglesia de Santa Sofía, en la entonces Constantinopla, hoy Estambul, Turquía. Este edificio fue reconstruido por Justiniano en el siglo VI; las tradiciones occidentales afirman que al concluir la obra el emperador afirmó: "Salomón, te

10. Fernández, Martha. *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*. México, UNAM, CH, 2003, págs. 51-56.
11. Guarini, Guarino. *Architettura civile*..., op.cit., págs. 171, 193.
12. La iglesia se destruyó con el terremoto de 1755.

he superado"[13], con lo que se llegó a confirmar que ese templo era la imagen del construido por Salomón. Su planta es elíptica, cubierta por una cúpula central y dos absidiolos. Lo más interesante es que, a raíz de la conquista musulmana de la ciudad, ese monumento fue convertido en mezquita, por lo que le agregaron, entre otras cosas, un *iwan* y cuatro minaretes, de ahí que se comenzó a creer que el templo de Salomón había tenido cuatro torres en las esquinas.

La leyenda de la Mezquita o Cúpula de la Roca

En el siglo XI, a raíz de las empresas de reconquista de Tierra Santa, conocidas como Cruzadas, surgió otra tradición que vinculó a la Cúpula de la Roca con el Templo de Salomón. Esto ocurrió porque cuando llegaron los soldados cristianos a Jerusalén, los musulmanes tenían la convicción de que ese monumento era precisamente la reconstrucción que ellos habían hecho del Templo edificado por el rey judío[14]. Tal tradición fue llevada a Occidente por los mismos Templarios y la convicción de que ese monumento era el templo salomónico se extendió por toda Europa.

Desde luego, existen dos versiones respecto a la construcción de ese edificio. Según la occidental, fue comenzada a construir por los bizantinos, pero no la pudieron concluir porque sobrevino la conquista musulmana a Jerusalén. La versión musulmana afirma que, al contrario, fue construida desde un inicio por el califa omeya Abd-al Malik.

El monumento es de planta octagonal con cúpula centrada y cimborrio circular, siguiendo uno de los modelos propuestos por Constantino, de ahí que la tradición occidental aceptara con facilidad la leyenda. En el interior tiene un deambulatorio circular y, al centro, la gran roca que le dio el nombre. Su importancia radica en que, podríamos decir, que es la base de las tres religiones monoteístas más importantes del mundo. Para los judíos, en esa roca, durmió Jacob y la convirtió en altar; para los musulmanes, desde esa roca al Burak transportó en sueños a Mahoma hasta la presencia de Alá y para los cristianos, en esa roca se encuentra una huella de un pie de Jesús. Bajo esa roca, se encuentra el migrab que marca la *quibla*, es decir, la dirección hacia la Meca, donde deben dirigir sus oraciones los musulmanes.

---

13. Hamblin, William J.; Rolph Seely, David. *El Templo de Salomón. Historia y mito*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, pág. 108.
14. Ibídem, págs. 142-143.

Uno de los paradigmas cristianos del Templo de Salomón

Aunque templos como la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén y la Basílica de San Pedro de Roma fueron edificios paradigmáticos que sirvieron como modelo para llevar a cabo reconstrucciones hipotéticas del Templo de Salomón, para la Nueva España, tuvo especial importancia el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, construido por el rey Felipe II para celebrar el triunfo sobre los franceses en la batalla de San Quintín. La concepción general del monasterio, se debió a Juan Benito Villalpando; el proyecto fue realizado por Juan Bautista de Toledo y la edificación la llevó a cabo el arquitecto Juan de Herrera de 1563 a 1584.

De las muchas características que tiene ese monumental monasterio, he de destacar –para los fines de este artículo– sólo dos de ellas. La iglesia se encuentra al centro, rodeada por cuatro claustros, en los que se encuentran, entre otras dependencias, el palacio real, la tumba real, el claustro de los jerónimos y su noviciado. Esto es, el gobierno civil y religioso, como en el Templo de Salomón. La iglesia es de planta de cruz griega con la cúpula de planta circular al centro, aunque su presbiterio es muy profundo y los jerónimos fungen como los nuevos levitas, encargados de cuidar el Templo.

El salomonismo en la Nueva España

Antonio Bonet Correa sostiene, con razón, que “la creación urbanística, más que una operación formal o un proyecto de diseño, es la realización de una manera de pensar y concebir la ciudad de acuerdo con la historia y la mentalidad de cada pueblo”[15]. Las ciudades son producto de procesos conceptuales concretos muy vinculados a una determinada cosmogonía. Así, como bien afirma André Corboz, las civilizaciones tradicionales sólo pueden vivir en un espacio sagrado o en función de él[16]. Así fue como se concibieron las ciudades en la Nueva España. Por supuesto, el modelo paradigmático para construir una ciudad sagrada fue, sin lugar a dudas, la Jerusalén celestial, el paraíso de los cristianos que, en el Apocalipsis se describe como una ciudad cúbica, pues “estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura” y tenía “doce mil estadios, siendo iguales su longitud, su latitud y su altura”[17]. A estas características se han vinculado tradicionalmente las ciudades de traza ortogonal, como las que tuvieron tanto los pueblos evangelizados por

15. Bonet Correa, Antonio. *El urbanismo en España e Hispanoamérica*. Madrid, Ediciones Cátedra, Ensayos Arte, 1991, pág. 177.
16. Corboz, André. “La ciudad como Templo”, *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*. 2ª ed., a cargo de Juan Antonio Ramírez, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pág. 53.
17. *Apocalipsis*: XXI, 16. *Sagrada Biblia*, op.cit.

los frailes de las órdenes mendicantes, como las ciudades fundadas en planicies en el México virreinal.

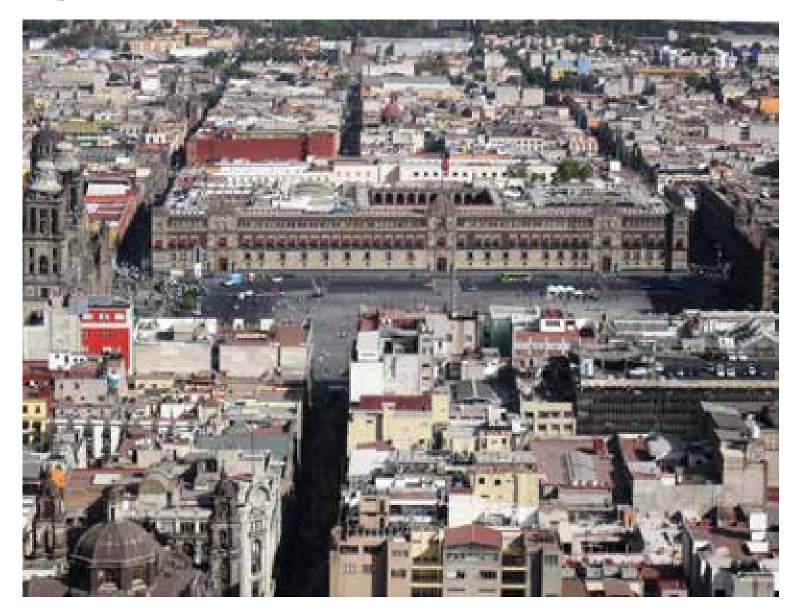


Fig. 1: Plaza mayor de la ciudad de México, conocida como Zócalo. Fotografía: Martha Fernández.

Pero la vinculación más importante que se establece entre las ciudades y pueblos novohispanos con la explanada del Templo abierta por Salomón es que, precisamente, como bien afirma Antonio Bonet Correa, fue en la plaza mayor hispanoamericana donde se ubicaron siempre las dependencias de gobierno civil y religioso: la Catedral, el palacio del virrey o de los alcaldes, los ayuntamientos, los tribunales, las cárceles, etcétera[18], tal como el rey judío lo hizo en Jerusalén.

Reconstrucciones hipotéticas del Templo de Salomón

Por supuesto, los templos conventuales, las catedrales y las parroquias, se erigieron como reconstrucciones hipotéticas del Templo hierosolimitano. Citaré tres ejemplos: las catedrales de México, Puebla y Guadalajara. Todas tienen planta basilical, a la manera de uno de los modelos construidos por Constantino, como la basílica de San Pedro en Roma. La de Guadalajara[19], está cubierta por bóvedas de nervaduras, como si fuera la "tienda" o tabernáculo que Moisés levantó en el desierto y tiene el presbiterio en forma de cubo, como la Jerusalén celestial, pero también como el *debir* del Templo construido por Salomón.

18. Bonet Correa, Antonio. *El urbanismo en España...*, op.cit., pág. 179.
19. Dedicada a la Asunción de Nuestra Señora. Su construcción comenzó hacia el año de 1568. Su proyecto se atribuye al arquitecto Martín Casillas.

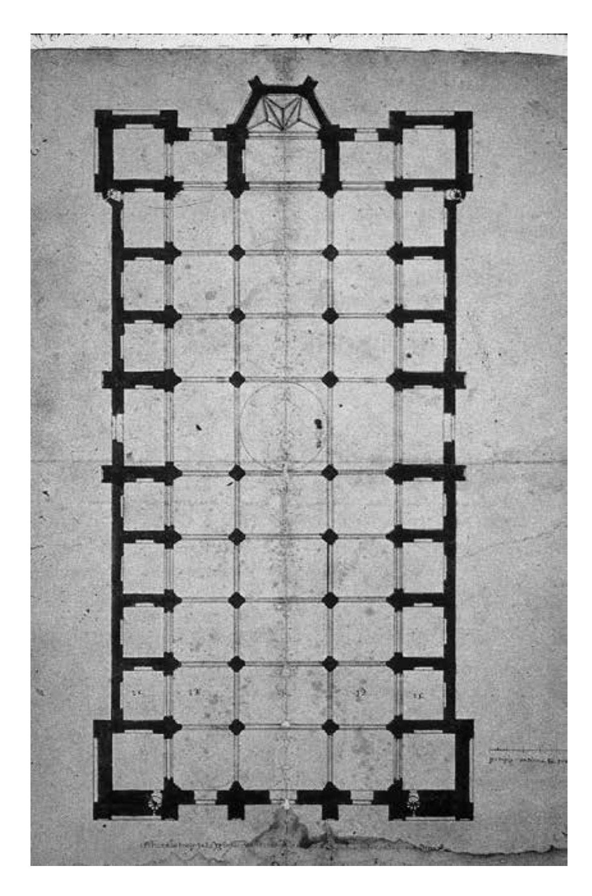


Fig. 2: Planta de la Catedral de México, atribuida a Claudio de Arciniega. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

La Catedral de Puebla[20], también tiene el presbiterio en forma de cubo, estaba proyectada para tener cuatro torres (una en cada esquina), como los minaretes que rodean la mezquita de lo que fue la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla y, lo más importante: en el crucero se levanta una cúpula que, al interior, tiene planta circular, pero al exterior posee un falso tambor de forma octagonal y está cubierta por cimborrio semiesférico. Su modelo formal, debió de ser la iglesia de Jesús de Roma, pero el modelo simbólico de ambas edificaciones, debió de ser la Mezquita o Cúpula de la Roca que se levanta en la explanada del Templo en Jerusalén.

La Catedral de México[21], fue proyectada originalmente para que su presbiterio, la parte más importante de la iglesia, estuviera techado por medio de una bóveda de nervaduras (que, en el siglo XVII, fue modificada por una bóveda esquifada), también fue diseñada con cuatro torres y, en el crucero, se levanta una cúpula de planta octagonal cubierta por una media naranja. Además, en el proyecto original, se contemplaba la edificación de cuatro claustros que cerrarían "en cuadro, el perímetro de la iglesia"; es decir, que la catedral estaría en medio de claustros, como en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Es de destacarse, que también la Catedral de Puebla tendría un claustro, pero en el atrio, al frente de la iglesia. De cualquier forma, en ambos casos, la idea de los sacerdotes que cuidaran de los templos, deriva sin duda de los levitas que atendieron, primero el tabernáculo de Moisés y, después, el Templo de Salomón. Las portadas procesionales y del crucero de la Catedral de México lucen también columnas helicoidales, es decir, una de las tipologías más importantes de los soportes que han sido vinculados con Jachín y Bóaz, los dos soportes erigidos por Salomón en el pórtico del Templo.

---

20. Dedicada a la Inmaculada Concepción. Su construcción comenzó el año de 1575. Su proyecto fue realizado por los arquitectos Francisco Becerra y Juan de Cirogondo.

21. Dedicada a la Asunción de Nuestra Señora. Su construcción comenzó el año de 1573. Su proyecto fue realizado por el arquitecto Claudio de Arciniega.

Los soportes salomónicos

Respecto, precisamente, a las llamadas columnas salomónicas, en la Nueva España se desarrollaron varias tipologías. La primera, desde luego, la helicoidal; precisamente, la que hasta hoy se considera la primera obra barroca con columnas helicoidales, es el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, proyectado y construido por el ensamblador Lucas Méndez entre 1646 y 1649; a partir de entonces encontramos una gran cantidad de soportes helicoidales con una muy extensa variedad de tipos de torsión y una enorme riqueza de elementos simbólico-ornamentales, aunque los más parecidos a la Columna Santa son los que flanquean la portada de la capilla de Nuestra Señora de Loreto en la ciudad de San Miguel Allende, en el Estado de Guanajuato, construida el año de 1738.

Fig. 3: Relieve de la antigua iglesia de San Agustín de la ciudad de México. Fotografía: Martha Fernández.

Resultan obvias en su sentido simbólico, las que flanquean el relieve del segundo cuerpo de la iglesia de San Agustín de la ciudad de México, que representa el patrocinio del santo, pues tiene inscripciones en latín alusivas a Agustín como Nuevo Salomón y a la construcción del templo espiritual y temporal. Así, al pie de las figuras se lee: “Tú Salomón de la Nueva Ley, Fuente de vida Sabiduría. La utilidad que tú solo prestas a la Fe es mayor que el daño que le causan todas las herejías”. Y debajo del relieve, otra inscripción, tomada del Capítulo I, versículos 1 y 2 del libro del *Eclesiastés*, dice: “He aquí el Gran Sacerdote, que en su vida fortificó el Templo. Por él fue también fundada la altura del Templo, la doble fábrica”[22].

22. Después de un incendio que sufrió la iglesia el 11 de diciembre de 1676, tuvo que ser reconstruida. La portada principal fue diseñada y levantada por el arquitecto Cristó-

También se levantaron columnas salomónicas con otras características formales; entre ellas, las propuestas por Guarini. Este tipo de soportes se utilizaron con mucha frecuencia en la Nueva España, con todas sus variantes, pero es interesante rescatar, sobre todo las columnas y pilastras con estrías muy triangulares, llamadas "de arpón" o "de cadeneta", como las que el arquitecto Diego de la Sierra empleó en dos de sus obras más importantes: la Casa de las Bóvedas (1684-1685) y la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José (principios del siglo XVIII), ambas en la ciudad de Puebla. En el siglo XVIII, el uso de estrías en zigzag muy marcadas y pronunciadas (triangulares, se podría decir), se extendió hasta Oaxaca, como se aprecia en la portada de la iglesia de la Merced y no faltan ejemplos en la ciudad de México, como lo manifiesta la que fuera la iglesia de San Diego, en Tacubaya.

Pero las estrías en zigzag no solamente fueron utilizadas en los fustes de manera horizontal, sino también en sentido vertical (d'alto al basso, diría Guarini), como podemos apreciarlo en las columnas de varios edificios zacatecanos, como en la que fue la portada de la iglesia de San Francisco, construida por el arquitecto Juan Lazcano de 1686 a 1689 y las que soportan y adornan el interior de la Catedral de Zacatecas, construida de 1729 a 1785[23].

En cuanto a las columnas serlianas, se pueden citar en dos edificios barrocos de especial importancia: las de la portada lateral de la Catedral de San Luis Potosí[24] y las de la portada principal del Santuario de Guadalupe (fundado en 1721), en el poblado del mismo nombre, ubicado en el actual Estado de Zacatecas[25].

El octágono

En relación con el octágono, es importante comentar que, a partir de que las catedrales de México y Puebla, adoptaron la forma del octágono, la mayor parte de las cúpulas novohispanas tuvieron planta octagonal, o planta circular con falso tambor octagonal, de manera que, en los paisajes de México, lo que predomina es la vista de Mezquitas o Cúpulas de la Roca en miniatura; recordatorio con-

bal de Medina Vargas el año de 1681. Fernández, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México, UNAM, IIE, 2002, págs. 235-236.

23. Proyectada por Domingo Ximénez Hernández entre 1720 y 1731. Su construcción se llevó a cabo de 1729 a 1785.

24. La Catedral actual fue construida por el arquitecto Nicolás Sánchez Pacheco de 1703 a 1730, aunque es posible que las columnas de la portada lateral hayan pertenecido a la iglesia anterior, del siglo XVII.

25. Fue fundada por fray Antonio Margil de Jesús. La iglesia se estrenó el año de 1721.

tinuo de la presencia del Templo de Salomón. Esta forma geométrica también se adoptó en otros espacios como capillas e iglesias. La más famosa es, sin duda, la Capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla que tiene, lógicamente, planta octagonal, cubierta por una cúpula, también de planta ochavada[26]. De acuerdo con la leyenda medieval de la Mezquita de la Roca, dentro de ese edificio, se encontraba el tesoro de Salomón y, la Capilla del Ochavo se construyó, justamente, para resguardar el tesoro de la Catedral, de manera que la vinculación con el Templo hierosolimitano es obvia. Otros edificios que forman octágonos en planta son, por ejemplo, el Camarín de la Inmaculada Concepción, de la iglesia de San Diego, en Aguascalientes[27] y la iglesia de Nuestra Señora de la Enseñanza de la ciudad de México[28], en este caso, a partir de un rectángulo con esquinas ochavadas.



Fig. 4: Ciudad de Guanajuato. Fotografía: Martha Fernández.

Las puertas pareadas

Como he dicho anteriormente, entre las características formales del Templo de Salomón, según los textos escriturarios, se encontraban dos puertas "de madera de abeto, una a un lado, y otra a otro; y ambas puertas eran de dos hojas, que se abrían sin desunirse"[29].

La interpretación arquitectónica novohispana de ese pasaje fueron las portadas gemelas que tuvieron la mayor parte de los con-

26. Esta capilla fue construida por el arquitecto Carlos García Durango de 1682 a 1688.
27. Construido de 1792 a 1795.
28. Construida de 1772 a 1778 y atribuida al arquitecto Ignacio Castera.
29. *1 Reyes*: VI, 33-34.

ventos de monjas en los siglos XVII y XVIII. El listado es inmenso, pero podrían citarse, del siglo XVII, las de Santa Clara[30], San José de Gracia[31] y Santa Teresa la Antigua[32], todas en la ciudad de México y, del siglo XVIII, Santa Mónica de Guadalajara[33] y Santa Rosa de Viterbo, de Querétaro[34]. Santa Teresa la Antigua y Santa Mónica tienen, además, columnas helicoidales, es decir, salomónicas.

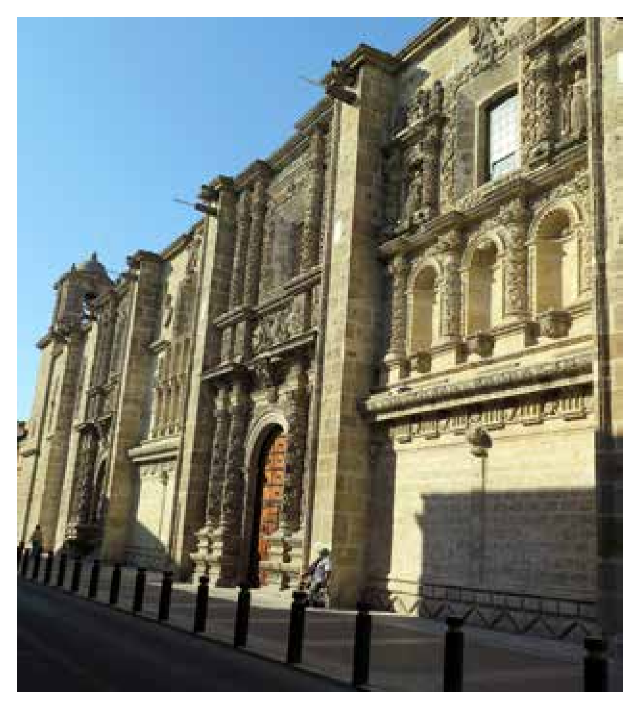


Fig. 5: Fachada de la iglesia de Santa Mónica de la ciudad de Guadalajara, Jal. Fotografía: Martha Fernández.

La arquitectura civil y el mobiliario urbano

La arquitectura civil de la Nueva España, no estuvo exenta de elementos que, sin duda, recordarían el Templo de Salomón. Uno de ellos fueron los nichos en las esquinas, frecuentes especialmente en la ciudad de México que, la mayor parte de las veces tuvieron columnas salomónicas, ya fuera helicoidales, como las del palacio de los condes de San Mateo Valparaíso[35] o con pilastras de estrías ondeantes, como las de la Casa Borda[36]. Resulta, asimismo notable, la capilla doméstica del palacio de los condes de Jaral de Berrio (mejor

30. Construida de 1622 a 1661.
31. Construida de 1653 a 1659 y atribuida al arquitecto Diego de los Santos, "el Viejo".
32. Construida de 1678 a 1684 por el arquitecto Cristóbal de Medina Vargas.
33. Convento fundado el año de 1720.
34. Construida de 1731 a 1752.
35. Construido de 1779 a 1782 por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres.
36. El nicho fue construido por el arquitecto Ignacio Castera a finales del siglo XVIII.

conocido como Palacio de Iturbide)[37] que tiene una planta semejante –pero en miniatura– a la de Santa Sophía, de Estambul. Es decir, una planta elíptica con la cúpula centrada, con dos absidiolos que cierran los pies y la cabecera del monumento. La única diferencia es que la cúpula, en vez de ser circular, es octagonal, como fue costumbre en la Nueva España.



Fig. 6: Patio del palacio Súchil de la ciudad de Durango, Dgo. Fotografía: Martha Fernández.

Sin embargo, son de destacarse dos palacios de enorme importancia: la llamada Casa de las Bóvedas de la ciudad de Puebla y el palacio Súchil de la ciudad de Durango. La primera, fue construida entre 1684 y 1685 por el arquitecto Diego de la Sierra para el racionero de la Catedral, Diego Peláez Sánchez. Desde la fachada, la casa presenta columnas con estrías en zigzag horizontales en el primer tercio, es decir, columnas salomónicas al estilo de las propuestas por Guarino Guarini. En el interior, el salomonismo es más claro, pues no solamente encontramos ese mismo tipo de estrías, sino que en todos los soportes (columnas y pilastras) se presentan estrías ondeantes que ocupan los fustes y se prolongan hasta los arcos.

El palacio de los condes del Valle de Súchil, en Durango, fue construido por el arquitecto Pedro de Huertas y concluido el año de 1777. En esa casa, lo que predominan son las estrías en zigzag, pero verticales. Desde la portada, el primer tercio de las pilastras que flanquean el vano de ingreso presenta esa solución. En el interior, todos los soportes del primer piso se encuentran recorridos por estrías

37. Construido de 1779 a 1785 por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres.

zigzagueantes que cubren todos los fustes y se prolongan por arcos y pinjantes.

En ambas residencias, el movimiento que provocan las estrías es muy evidente, así como los contrastes de luces y sombras, pero lo destacable, para fines de esta ponencia, es la solución salomónica que dieron a sus fustes. En el caso del palacio Súchil puede pensarse, en efecto, en la influencia directa de Guarino Guarini; en cambio, en la Casa de las Bóvedas, no, puesto que fue edificada antes de que fueran publicados los dibujos del tratadista italiano, lo que ocurrió hasta el año de 1686. Las fuentes de Diego de la Sierra, más bien parecen encontrarse en el arte románico, en obras como las catedrales de Durham en Inglaterra (1093-1133) y de Reims, en Francia (1230-1260), así como los claustros conventuales de San Pablo Extramuros y San Juan de Letrán, de Roma (1200). Igualmente, puede verse una clara semejanza con obras segovianas, como el arco cegado de la iglesia de San Pedro ad Víncula, de Perrorubio (siglo XIII), que se encuentra recorrido por estrías, muy semejantes a las que encontramos en la casa poblana.

En lo que se ha denominado "mobiliario urbano" también encontramos obras de clara tendencia al salomonismo, como es el caso de las capillas que se erigieron en cruces de caminos y plazas, como podemos apreciar en el biombo de los Condes de Moctezuma, de finales del siglo XVII, atribuido al pintor Diego Correa[38] y en el llamado de La Conquista, de principios del siglo XVIII[39]. Muchas de ellas, de forma ochavada cubiertas con una cúpula, es decir, reproducciones en miniatura de la Mezquita o Cúpula de la Roca; otras, tuvieron portadas con soportes salomónicos, como la del Salto del Agua de la ciudad de México[40], que todavía se conserva. Esta capilla tiene pilastras pareadas con estrías en zigzag a lo largo de todo su fuste. Lo mismo podemos decir de otro tipo de obras, como la Fuente del Salto del Agua de la ciudad de México[41], que tiene sendas columnas helicoidales, de clara influencia del tratado *El arquitecto práctico*, de Antonio Plo y Camín[42].

---

38. El biombo se encuentra en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, en la ciudad de México.
39. El biombo se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México.
40. Construida de 1750 a 1770.
41. Construida en 1777 por el arquitecto Ignacio Castera.
42. Plo y Camín, Antonio. *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor, dividido en tres libros*. Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar, año de 1767, ed. facsimilar: Servicio de Reproducción de Libros, Librerías "París-Valencia", 1995, dibujos 12 y 13.

Las ciudades novohispanas como la Jerusalén de América

Como dije al principio, en la concepción de las ciudades novohispanas, se vieron involucradas tanto la Jerusalén celestial como la Jerusalén terrena. Ambas estuvieron presentes en la idea de concebir a las ciudades y pueblos novohispanos como sitios sagrados. Esto es importante tenerlo presente al momento de interpretar los testimonios literarios que dan cuenta de ello. Comencemos por la leyenda fundacional de la ciudad de Puebla, estructurada de manera definitiva por Diego Antonio Bermúdez de Castro en su *Teatro Angelopolitano* de 1746[43], se afirma que la ciudad fue fundada por el obispo don Julián Garcés el 29 de septiembre de 1529, día de la festividad de San Miguel y su nombre se debía a que la víspera el prelado había tenido un sueño milagroso "en que le mostró Dios el sitio que le agradaba para la población de dicha ciudad" y en ese sitio, "vio su Ilustrísima unos Ángeles echando unos cordeles y señalando la planta de la futura ciudad, midiendo sus cuadras y proporcionando sus calles"[44]. Al día siguiente, fray Julián Garcés salió a buscar el sitio y, al encontrarlo dijo: "Éste es el que mostró el Señor y donde quiere que se funde la Nueva Ciudad"[45]. En este relato, parece evidente el paralelismo con los relatos bíblicos que refieren el éxodo de los israelitas bajo el liderazgo de Moisés hacia la tierra prometida, especialmente si tomamos en cuenta la historia del traslado de la sede obispal de Tlaxcala a Puebla. Pero también es clara la referencia al ángel que le muestra a Juan la Jerusalén Celeste y, desde luego, a la construcción de Templo de Jerusalén, cuya traza –según las tradiciones judeocristianas– fue siempre inspirada por Dios, lo que reforzaría las tradiciones locales más antiguas en relación con el concepto de ciudad como imagen del Monte Sión.

Respecto a la ciudad de México, desde el siglo XVI, existen crónicas que la vinculan con Jerusalén, tal es el caso de la atribuida a fray Toribio de Benavente, Motolinía, quien afirmó: "Tú que antes eras maestra de pecados, ahora eres enseñadora de verdad; y tú que

43. El nombre de la ciudad dio lugar a varias especulaciones, incluso en relación con su escudo de armas; varios autores se ocuparon de ello, especialmente a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, pero fue Bermúdez de Castro, quien dio coherencia a los relatos y fijó la leyenda fundacional que conocemos hasta nuestros días. Al respecto véase: Fernández, Martha. *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México, UNAM, IIE, IIH, 2011, págs. 393-412.

44. Bermúdez de Castro, Diego Antonio. *Theatro Angelopolitano o Historia de la ciudad de la Puebla*. Ed. facsimilar, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985. [1ª ed.: 1746], pág. 134.

45. Ibídem, pág. 135; Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*. 2 v., 2ª ed., prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, Fuentes para la Historia de Puebla I, 1962, [escrita en 1780], págs. 41-42.

antes estabas en tinieblas y oscuridad, ahora das resplandor de doctrina y cristiandad … Eras entonces una Babilonia, llena de confusiones y maldades; ahora eres otra Jerusalén, madre de provincias y reinos"[46]. En 1648, Miguel Sánchez escribió: "Me persuado, que como el demonio dragón tan expulso del cielo, no puede volver al cielo a inquietar a la ciudad del cielo, ni a sus hijos los ángeles, halla en México...una nueva ciudad de Jerusalén, ciudad de paz, bajada del cielo..."[47].





Fig. 7: Anónimo: *Jerusalén* y *Atotonilco*, sacristía del Santuario de Jesús Nazareno de la ciudad de Atotonilco, Guanajuato.

Como en el caso de ambas ciudades de Jerusalén, la ciudad de México fue percibida en el imaginario novohispano como una ciudad amurallada, cuyas murallas no eran físicas, sino conceptuales. Y, como toda ciudad con murallas, tenía cuatro baluartes defensivos en cada uno de los puntos cardinales, que eran cuatro advocaciones de la Virgen María: Nuestra Señora de los Remedios, al poniente; Nuestra Señora de la Bala, al oriente; Nuestra Señora de la Piedad, al sur y, al norte, Nuestra Señora de Guadalupe. Cada una con su santuario respectivo. La concepción de los cuatro baluartes, la vemos ya conformada hacia finales del siglo XVII en autores como fray Francisco de Florencia, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia y Cayetano Cabrera y Quintero[48].

---

46. Benavente, Fray Toribio de, (Motolinía). *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*. Estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Editorial Porrúa, "Sepan cuantos ...", 129, 1969, pág. 143.

47. Sánchez, Miguel. *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe...,* Torre Villar, Ernesto de la; Navarro de Anda, Ramiro. *Testimonios históricos guadalupanos*, págs. 176-177.

48. Florencia, Fray Francisco de. *La Estrella del Norte de México*..., texto reproducido en: Torre Villa, Ernesto de la; Navarro de Anda, Ramiro: *Testimonios históricos*...op.cit., págs. 394-395; Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano: *Baluartes de México. Historia de las cuatro milagrosas imágenes de la Virgen María, que se veneran en la Muy Noble, Leal e Imperial Ciudad de México, capital de la Nueva España, a los cuatro vientos principales, en sus*

Sin embargo, en el Santuario de Atotonilco del pueblo del mismo nombre en el actual Estado de Guanajuato, se conserva una pintura que no deja duda respecto a la relación que se estableció entre Jerusalén y las ciudades novohispanas. Una al lado de la otra están: la ciudad de Jerusalén con la Mezquita de la Roca al centro de la explanada y el pueblo de Atotonilco con el Santuario de Jesús Nazareno, que, según los testimonios de su fundador, el oratoriano Luis Felipe Neri de Alfaro, "era viva copia en la distribución de sus capillas, terreno y distancia de la villa… [de] el de la Ciudad de Jerusalem…"[49].

Como bien interpreta José de Santiago Silva, estas pinturas constituyen una "interesante proposición mesiánica según la cual el culto cristiano de Atotonilco es equivalente al fenómeno histórico de Palestina; espiritualmente ambos lugares son una misma cosa, pero invertida, como reflejada por un espejo, en función de la situación astronómica que ocupan en el mundo, físicamente distantes, pero complementarios en tanto epifenómenos de la trascendencia universal del credo cristiano"[50].

Y esta podría ser la explicación de la configuración urbana y arquitectónica que tuvieron todos los pueblos y ciudades de la Nueva España durante la época virreinal. Sitios sagrados, equivalentes a la Jerusalén terrena con su Templo de Salomón y a la Jerusalén celestial, como el paraíso del mundo cristiano.

---

extramuros, y de sus magníficos santuarios, con otras particularidades, obra póstuma. Dala a la luz el R. P. Fray Antonio María de San José, carmelita descalzo. México, Imprenta de D. Alejandro Valdés, 1820. Reproducida por Torre Villar, Ernesto de la; Navarro de Anda, Ramiro. *Testimonios históricos*...op.cit.; Cabrera y Quintero, Cayetano. *Escudo de armas de México, escrito por el presbítero ... para conmemorar el final de la funesta epidemia de matlazahuatl que asoló a la Nueva España entre 1736 y 1738*. Ed. facsimilar con un estudio histórico y una cronología de Víctor M. Ruiz Naufal, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981. [1ª ed.: 1746].

49. Santiago Silva, José de. *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*. Guanajuato, Ediciones La Rana, 2004, pág. 96.

50. Ibídem, pág. 299.

Los templos parroquiales y su simbolismo en la capital novohispana

Christian Miguel Ruíz Rodríguez
Instituto Politécnico Nacional, México
rchristianr@hotmail.com

Resumen
La comunicación que aquí presento, se desprende de una investigación más amplia que desarrollo sobre las parroquias novohispanas. A partir de la ubicación precisa de cada una de ellas en lo que fue el entramado de la antigua Ciudad de México, he podido analizar las jurisdicciones utilizadas para organizar la urbe barroca, en donde el templo figura como el eje central de cada territorio; además, metafóricamente como morada de Dios. Los templos parroquiales muestran un lenguaje simbólico que pervive hasta nuestros días y que se manifiesta en soluciones arquitectónicas correspondientes a la jurisdicción, por lo que este análisis pretende exponer algunos de los orígenes y motivos de la fisonomía de la capital novohispana. Dichos resultados son de utilidad para generar estrategias de conservación y preservación de conjuntos y monumentos históricos en la capital, a través de la interpretación del lenguaje simbólico de su territorio.
Palabras clave: Iglesias parroquiales, templos, simbolismo, capital novohispana, trazo, Nueva Jerusalén.

Abstract
In this communication I present data that have emerged from a more extensive research than the development in the field to the parish churches of New Spain. The object of study analyzed in Mexico City, in which the location and delimitation of the parishes could be detected and highlighted. Jurisdictions, used to organize the baroque city, where the temple appears as the central axis of the city and as the abode of God. The parochial temples emit a strong symbolic language, which until today, survives some features and manifests itself in the housing constructions, reason why, this analysis is a key more by the physiognomy of the New-Hispanic capital. These results are useful for the generation of

strategies for conservation and preservation of historical settlements and monuments in the capital, through the interpretation of the symbolic language in their territory.
Keywords: *Parishes churches, temples, symbolism, Novo Hispanic capital, trace, New Jerusalem.*

Preámbulo

Para iniciar, presentaré un mapa localizado en el Archivo General de Indias de Sevilla, clasificado dentro de la sección América General que, por sus características formales, fue posiblemente realizado durante el siglo XVI. El mapa muestra gran parte de lo que, en aquella época, eran consideradas las Indias Occidentales, específicamente el septentrión, es decir, el virreinato novohispano. En el mapa se delimitó la superficie que comprendía a la Nueva España, diferenciándola de los otros virreinatos por el empleo de diversos colores. Aproximadamente, en el centro del territorio novohispano se indicó un único sitio llamado "México", es claro que se refiere a la capital del virreinato novohispano; sobra decir que para esa época no podría existir confusión con respecto al nombre del país, primero porque se anotó claramente el nombre del territorio: "Nova Spagna". Segundo, serán varios años después de la Independencia cuando se unifique bajo el nombre de "México", la denominación de este territorio.

Regresando al mapa, la ciudad está representada como lugar amurallado o fortificado, circunscrito al interior de un camino que desemboca en el mar, específicamente, en el puerto de San Juan de Ulúa en el actual Estado de Veracruz. Hay que denotar que en el trayecto no existen escalas, exaltando a este puerto como el lugar idóneo

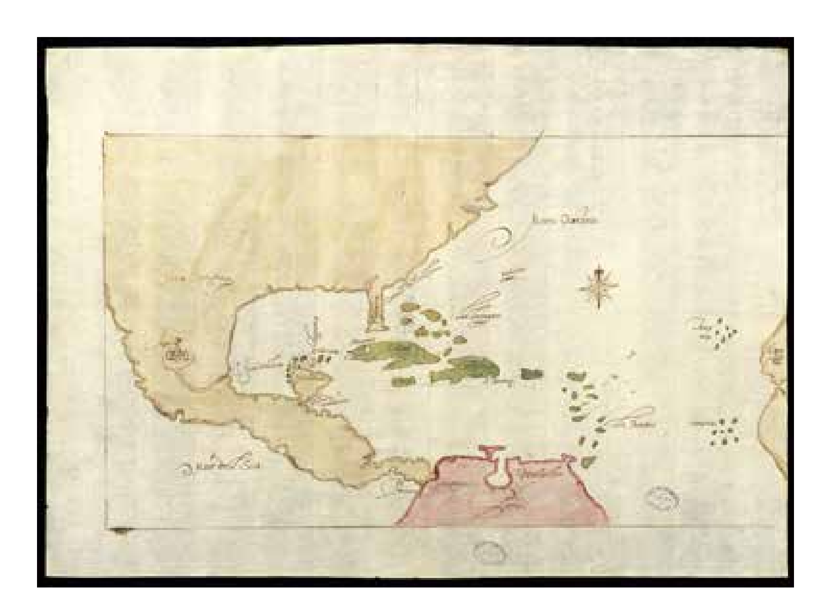


Fig. 1. Mapa América Generales-002. Fuente: Archivo General de Indias, 2015.



Fig. 2. Martin de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. Fuente: Museo Nacional del Virreinato. Fotografía: Christian Ruiz, 2016.

para arribar al virreinato, e incluso también, para embarcarse al Viejo Mundo.

Llama la atención cómo se simbolizó a la Ciudad de México, como una urbe cerrada, amurallada, quizás con la intención de mostrarla como un templo, tal y como se hacía en la Europa medieval, según lo sugiere André Corboz al exponer que "todas las ciudades cristianas edificadas en el Antiguo Régimen, intentaron ser un anticipo de la Jerusalén celeste"[1]. Ideal que, seguramente, tuvo eco durante el proceso de expansión y evangelización de la capital novohispana.

Un ejemplo de este ideario religioso prevaleciente desde el siglo XVI, es la pintura conocida como *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, de Martín de Vos y que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional del Virreinato ubicado en Tepoztlán, en el Estado de México.

De la obra hay que resaltar algunos aspectos. Lo primero es que, si bien su título hace referencia al libro profético del Apocalipsis, es evidente que no se representaron los pasajes y eventos característicos del texto, tales como: la destrucción y fin del mundo con las siete plagas, ni tampoco se incorporó la figura

1. Corboz, André. "La ciudad como Templo", *Dios Arquitecto. J.B Villalpando y el Templo de Salomón*. 1994, Madrid, España, Ediciones Siruela, pág. 53.

del dragón de las siete cabezas. Por el contrario, la obra expone específicamente la parte final del libro, la visión del evangelista sobre la Nueva Jerusalén. Por ello, el artista colocó al profeta Juan y a un ángel en lo alto de un monte; éste último haciendo un gesto que parece indicarle que escriba en las páginas en blanco de su libro, es decir, que registre las novedades que le están siendo reveladas en ese momento.

La visión muestra una ciudad cuadrangular con una muralla perimetral, fabricada en oro que emite destellos de luz. Tiene tres vanos de acceso de medio punto en los cuatro lados del perímetro de la urbe, rematados por un frontón triangular, que corresponden al mismo número de calles trazadas a regla y cordel, es decir en ortogonal; cada uno de los ingresos está custodiado por seres alados que impiden el paso. Al centro de esta sagrada ciudad se distingue un montículo, que bien podría ser una metáfora del trono de Dios a manera de montaña, mientras que en la cima está un cordero, símbolo de Cristo como aquél animal de sacrificio enviado al mundo para redimir al hombre de sus pecados, remitiéndonos sin duda al texto correspondiente del capítulo XXI del Apocalipsis.

Al interior de las calles de esta ciudad, se aprecian figuras humanas y aladas caminando hacia el centro en dirección a la montaña, justo donde Cristo habita, por lo que la pintura enfatiza que en ese lugar vive Dios. Es inevitable pensar que las personas dentro de esta mística ciudad, simbolizan a aquéllos fieles redimidos que tienen derecho de habitar junto con Dios en este sagrado espacio. Incluso Antonio Rubial, recopila ésta y otras obras novohispanas donde se muestra dicho episodio, y sugiere que fueron un detonante para la construcción del imaginario identitario en el criollismo. Su estudio concluye que esa identidad novohispana se manifiesta en la Ciudad de México, como la Nueva Jerusalén indiana[2].

Otro aspecto que vale la pena mencionar sobre la pintura, es lo que registró Manuel Toussaint,

> "[…] la más valiosa de las pinturas que conserva el tesoro de la Catedral de México es sin duda la que representa a San Juan escribiendo el Apocalipsis que un ángel le dicta. Está firmada por Martín de Vos y es una obra de arte de primer orden. El apóstol evangelista, de vigorosas facciones y amplia

---

2. Rubial García, Antonio. "*Civitas Dei et novus orbis*, La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1998, págs. 33-35.

> musculatura, soberbiamente realzada por los pliegues de los paños que la cubren, escribe con una pequeña pluma de ave sobre el libro que sostiene su mano izquierda extendida. La pierna cruzada deja ver el vigorosísimo pie compañero del que está en Tierra; en ambos resalta el vigor del pulgar y la protuberancia del dedo de en medio que sobresale un tanto del primero"[3].

La descripción anterior concuerda con la obra en cuestión. Su traslado al Museo Nacional del Virreinato no está documentado, sin embargo, dado que se salvó del incendio ocurrido en la Catedral de México a principios de 1967[4], se cree que llegó al Museo hacia la primera mitad del siglo XX, inclusive Elsa Arroyo comenta que, "[…] todavía se enlistaba en el inventario de la Catedral de México levantado en 1936"[5]. Lo que sugiere que la pintura estuvo en la actual Catedral y probablemente, en la primera del siglo XVI. De acuerdo con la misma Elsa Arroyo, el cuadro correspondió a un retablo dentro de esta fábrica. Independientemente de lo anterior, la obra estuvo expuesta en el principal recinto del virreinato, la cual mostró y recordó a diario la forma perfecta que debía tener una ciudad santa.

El trazo rectilíneo fue algo que se prefirió para la capital novohispana desde el urbanismo prehispánico y durante el virreinato predominó la idea con las nuevas construcciones, que le dieron mayor sentido de asociación con ese mítico lugar. Al observar la pintura es evidente la peculiar fisonomía cuadrangular de la ciudad celeste, por lo que es viable suponer su relación con el aspecto de la Ciudad de México. Es aquí donde la morfología urbana es la base para los templos parroquiales, que son, al igual que otros elementos urbano-arquitectónicos, un referente directo por alcanzar el ideal hipotético de la Jerusalén Celeste.

Ante todo lo expuesto hasta el momento se puede afirmar, como bien dice André Corboz, que estos rasgos ya se habían "intentado" en todas las ciudades medievales[6], sin embargo, el diseño ortogonal de México fue un parteaguas en la traza de otras ciudades, así como de las primeras jurisdicciones parroquiales.

---

3. Toussaint, Manuel. *La Catedral de México*. México, Porrúa, 1973, págs. 225-226.
4. También es probable que se haya trasladado después del incendio.
5. Arroyo Lemus, Elsa Minerva. *Como pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Martin de Vos y su anclaje en la Nueva España*. Tesis Doctoral, México, UNAM, pág. 122.
6. Corboz, André. "La Ciudad como…", op.cit., pág. 53.



Fig. 3. Detalle de la Nueva Jerusalén en la pintura *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. Edición de imagen: Christian Ruiz, 2016.

Imagen y urbanismo religioso novohispano

Desde el siglo XVI se consideró la posibilidad de amurallar la ciudad, y aunque jamás se construyó este elemento hay suficiente documentación que expone el deseo del primer virrey Antonio de Mendoza y Pacheco, para erigir este mecanismo de defensa. Inclusive durante el siglo XVIII, el tema de la muralla para delimitar la urbe se retomó con un sentido comercial y no solo quedó en el supuesto, sino que existió un proyecto presentado por el arquitecto novohispano Ignacio Castera, sin embargo, el movimiento de Independencia impidió que se edificara. No obstante, en la obra de Alicia Bazarte, *Los costos de la Salvación: las cofradías y la Ciudad de México,* existen varias patentes que registran el uso de los siguientes títulos "[…] extramuros de México, […] extramuros de esta Corte, […] extramuros de la ciudad de México"[7]. Así como, una página de un libro expuesto de forma permanente en la biblioteca Franz Mayer, referente a la imagen de Guadalupe con la leyenda "[…] Santuario extramuros de aquella ciudad". Lo cual permite suponer que esta idea de proteger la ciudad se mantuvo vigente en el imaginario de la sociedad dieciochesca de la capital. Visto de otra forma, los habitantes consideraban que vivían *dentro* de la ciudad, es decir contenidos en un espacio circunscrito por un muro imaginario, que los mantenía alejados de los peligros del exterior, pero que además les brindaba protección espiritual; este

7. Bazarte Martínez, Alicia; García Ayluardo, Clara. *Los Costos de la Salvación: Las Cofradías y la Ciudad de México. (Siglo XVI al XIX).* México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, IPN-AGN, 2001, págs. 411, 422, 424.

resguardo se puede asociar también con las cuatro "milagrosas" imágenes de la virgen, que fueron identificadas por el jesuita Francisco Florencia, como cuatro "baluartes" defensivos para la capital desde el siglo XVII[8].

Antes de continuar, es necesario puntualizar que la perfección de esta mística ciudad no puede estar completa sino es un lugar habitado por hombres. Sería un sinsentido presentar una ciudad divina, con Dios como Rey, sin súbditos que lo adoren. Con esto quiero decir que, la Nueva Jerusalén, una ciudad bella y armoniosa, es incomprensible sin la presencia de la obra perfecta del Creador, es decir el ser humano. Si esta ciudad fuese desolada, ¿qué gracia tendría hacer una obra donde la máxima creación de Dios no estuviera presente?

Continuando con este discurso sobre la construcción de la ciudad perfecta, es necesario exponer mi hipótesis sobre el motivo de la ubicación de las parroquias. A partir de la premisa expuesta en el capítulo III del libro apocalíptico, que dice, "[…] al que venciere los males de este mundo, formara parte del templo a manera de columna, templo que es capital de esta ciudad santa, la Nueva Jerusalén"[9]. Es decir que, desde un sentido simbólico, la jurisdicción parroquial es un grupo de fieles que están organizados en torno a un templo, al igual y como se expone en la Biblia que lo hacían, desde tiempos de Moisés, las doce tribus de Israel que habitarán la Nueva Jerusalén, pues estarán distribuidas en grupos asentados entre sus calles de trazo a regla y cordel, lo que hace pensar que cada jurisdicción parroquial en la urbe evocaba a dichas tribus de Israel, y de igual manera, son parte de un aparato de significación en la constitución de la ciudad.

Si consideremos esta premisa como válida, las parroquias establecidas para la primera mitad del siglo XVIII, simbólicamente representan las tribus de Israel, esto se ve deliberadamente en la Ciudad de México, al seguir y conformar un modelo de organización eclesiástico-jurisdiccional, donde cada parroquia está sujeta a la orden arzobispal con sede en la Catedral, templo principal de la urbe. Sobre el desarrollo de las parroquias, Roberto Moreno inicia con el registro de los cuatro barrios prehispánicos que, posteriormente, serían considerados parroquias para la república de indios junto con

8. Florencia, Fray Francisco de. *La Estrella del Norte de México…*, texto reproducido en: Torre Villar, Ernesto de la; Navarro de Anda, Ramiro. *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica, págs. 394-395.

9. Apocalipsis de San Juan, Capítulo III, verso 12, *Sagrada Biblia*. Versión Castellana del Ilmo. Sr. Félix Torres Amat, Arzobispo primado de México, Cumbre, 1986.

Tlatelolco, en medio de éstos, del trazo antiguo de la capital, se estableció la república de españoles. Conforme trascurre el tiempo, el incremento demográfico trajo como resultado la creación de otras más, sin embargo la mezcla de castas permitió que la separación de repúblicas no se pudiera conservar[10].

Con base en la información que él presenta y con el uso del programa AutoCAD, realicé un plano donde he ubicado con precisión el sitio de las parroquias en la capital para mediados del siglo XVIII, corroborando con ello la existencia de un patrón de distribución eclesiástico que, desde un punto de vista histórico, genera basta información sobre la población y su organización, pero desde el enfoque urbano-arquitectónico, expone la premisa sobre la relación de la ciudad con el arquetipo divino, inclusive las parroquias en esta "separación de repúblicas" juegan un papel clave, es decir, paradójicamente realizan una integración en la sociedad de la capital novohispana.

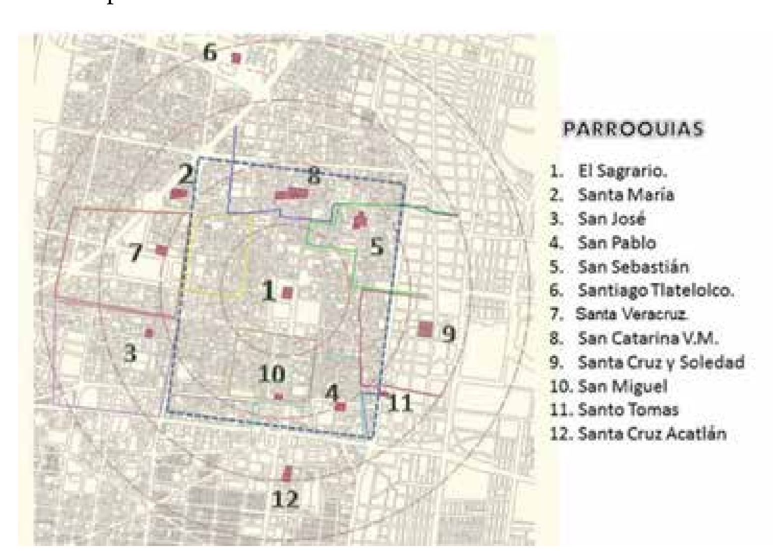


Fig. 4. Ubicación de templos parroquiales en la traza actual de la Ciudad de México. Imagen: Christian Ruiz, 2015.

En el plano se puede apreciar cómo cada templo está ubicado alrededor de la Catedral, como metáfora de la Montaña Sagrada. Así, se puede corroborar que la ciudad fue consolidada por medio de áreas distribuidas de manera más o menos concéntricas, siendo el núcleo de todo ello, sin dudar, la Catedral de México, inmueble que simbólicamente también se relaciona con el Templo de Salomón. Lo

10. Moreno de los Arcos, Roberto. "Los territorios parroquiales y la ciudad arzobispal", *Gaceta Oficial del Arzobispado de México*, v. XXII, n.º 9-10, septiembre-octubre, México, 1982, págs. 151-182.

anterior, cumple físicamente con lo descrito de la Nueva Jerusalén y las tribus asentadas en torno o alrededor de Dios.

Para la elección de estas parroquias y su comprensión durante el siglo XVIII, fue necesario recurrir al plano de José Antonio Alzate y Ramírez (1737-1799), realizado en 1769, donde reflejó el territorio eclesiástico de la capital y el entramado parroquial. En el centro de la traza se observa el embrión de las parroquias: la Iglesia Mayor, que representa a la diócesis de esta capital. No se puede desechar la idea de que la catedral correspondería a la morada de Dios, la cual estaba conformada por varias parroquias.

En el libro, *México en 1554, Tres diálogos Latinos,* uno de los personajes de apellido Alfaro demerita a la primera Iglesia Mayor por su dimensión, haciendo hincapié en lo reducido de su tamaño con respecto a la ciudad[11]. Por ello, es de suma importancia el segundo proyecto de la Catedral, pues se planificó como una iglesia de siete naves como la de Sevilla. Esta Catedral tendría planta rectangular con diez tramos de profundidad, cuatro torres campanario –de las cuales solo se concluyeron las del frente, aunque existen las bases para las posteriores que nunca se realizaron–; de igual forma, la altura de este edificio estaba diseñada por tres cuerpos, y el espacio exterior estaría conformado por cuatro claustros, que tampoco se llevaron a cabo[12]. Esto permite imaginar un edificio de mayores dimensiones que el actual; aun así, durante el virreinato la Catedral de México fue la más grande en superficie construida, no sólo de Nueva España y el Septentrión, sino de todo el Nuevo Mundo.

Por otro lado, para entender el entramado alrededor de este monumento, es necesario recordar que la urbe de la capital virreinal se consolidó en gran medida a partir de sus parroquias y de los territorios de indios y españoles, a manera de escenarios para difundir y fortalecer la religión. De esta división territorial agrega lo siguiente Marcela Dávalos: “La planta urbana de México se determinaba por la administración de las órdenes regulares, párrocos seculares, así como por un espacio definido a partir del número de feligreses, limosnas, obvenciones o entierros que marcaban los límites de las parroquias”[13].

---

11. García Icazbalceta, Joaquín. *México en 1554. Tres diálogos latinos de Francisco Cervantes de Salazar.* Versión castellana, México, Universidad Autónoma de México, 2001, pág. 36.
12. Fernández García, Martha Raquel. “El sentido simbólico de la Catedral de México”, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo.* 2004, págs. 25-32.
13. Dávalos, Marcela. “Los Planos de Álzate y el uso del espacio en la Ciudad de México (Siglo XVIII)”, *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, n.º 218, 2006, pág. 2.

Por lo cual, queda entendido que la segmentación presente en la urbe, fue apuntalada por la jurisdicción parroquial como elemento clave.

Cada parroquia, única y diferente, es un referente dentro de esta investigación; su posición, orientación y características físicas y sociales, son herramientas básicas para revelar parte del pasado morfológico en esta capital religiosa, que se puede reconocer gracias al plano de José Antonio Alzate y Ramírez, documento de gran valor e importancia, ya que en él quedó manifestado de manera gráfica la visión eclesiástica de la ciudad. En el plano de Alzate es inevitable observar cómo se delimitan los territorios, así como la ubicación de los templos, lo que permite realizar una clasificación a partir de las características antes mencionadas, sobre todo, arquitectónicas y urbanas. Además, se reiteran dentro del esquema los nombres de cada territorio designado, y con ello al santo patrono del templo. Hay que hacer notar que Alzate fue un teólogo de la Iglesia Católica que vivió durante la segunda mitad del siglo XVIII, en otras palabras, se formó en la denominada cultura barroca, por lo que su obra manifiesta información concreta sobre esta división territorial vinculada con el imaginario de la Jerusalén celestial, tan en boga en la capital novohispana. Esto último es una hipótesis que se puede sustentar con otros elementos, a más de la división parroquial con su templo respectivo, también por su diagrama particular y el posible simbolismo de los colores empleados para la representación de las mismas. Incluso, aventurarse a llevar a cabo una interpretación a partir de este modelo abstracto, que representa no otra cosa que cada familia dentro del espacio urbano de la capital, bien vale la pena dejar abiertas estas líneas para futuras investigaciones.

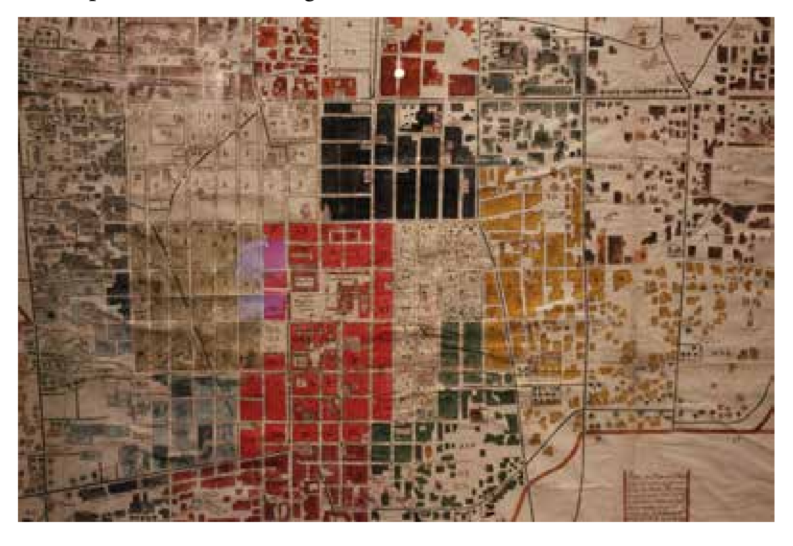


Fig. 5. Plano de la Ymperial México con la nueva distribución de los territorios parroquiales. Fuente: Biblioteca Franz Mayer. Fotografía: Christian Ruiz, 2015.

Al analizar con cuidado la existencia de las parroquias novohispanas en la capital se obtiene información técnica, constructiva, artística, pero sobre todo simbólica; componentes visibles que, aunque suene contradictorio, la mayoría de las veces pasan desapercibidos en la aparente regularidad del plano. En la actualidad, entender el mensaje específico de los edificios es difícil, por lo que es necesario recurrir al análisis simbólico de sus formas, donde el cuadrado y el círculo, además de ser figuras geométricas básicas para realizar la concepción de una obra arquitectónica, también contienen significado religioso. Es quizás por esto que observamos su uso insistente, sumado al del octágono, en la base de las cúpulas y algunas torres campanario. Ignacio Cabral Pérez comenta que el cuadrado,

> "[…]es la imagen de lo terreno, la Jerusalén celeste tiene forma cuadrada, es la forma de representar lo revelado al ser humano, el círculo por su parte es símbolo de la perfección y por lo tanto de Dios, representa el cielo, esto se ve materializado en las cúpulas de las iglesias o en los arcos de medio punto de los accesos de un templo"[14].

Por otro lado, el octágono "representa un producto entre el círculo y el cuadrado"[15], esto es un polígono de ocho lados que resulta un vínculo o intermediario entre ambas figuras. Es posible entender la relación y significado de lo anterior mediante el siguiente corte arquitectónico de una parroquia, en donde la forma octagonal queda inserta entre el círculo de la bóveda y el cuadrado en la envolvente del desplante. Del mismo modo, un documento encontrado en la basílica de San Ambrosio y San Carlos Borromeo en Roma (Italia), precisa que el octágono hace referencia al octavo día, es decir al domingo, día que insti-

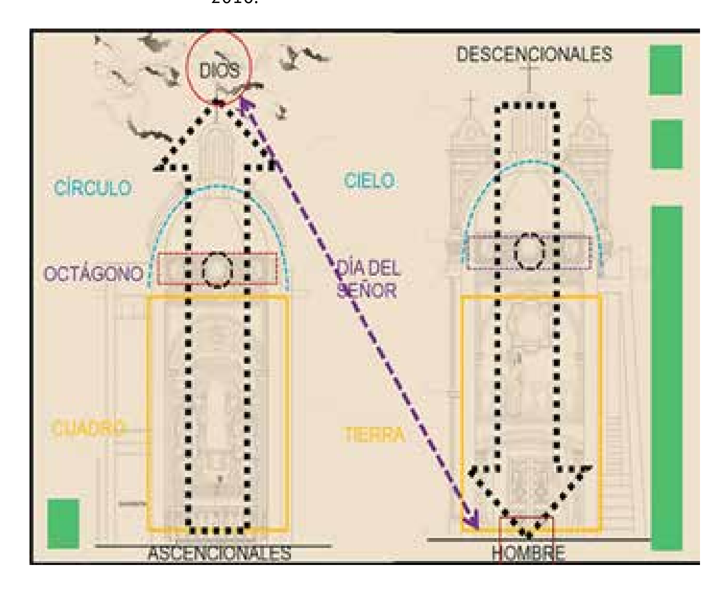


Fig. 6. Interpretación de elementos geométricos en un corte arquitectónico. Dibujo: Christian Ruiz, 2016.

14. Cabral Pérez, Ignacio. *Los símbolos cristianos*. México, Trillas, 1995, pág. 146.
15. Ibídem, pág. 146.

tuyó la Iglesia Católica por mandato divino, a razón de la resurrección de Cristo, suprimiendo así el sábado antiguo.

En la imagen anterior, se muestra una composición donde dominan el cuadrado y el círculo como contornos claves de la arquitectura, ambos enlazados por el octágono en la parte media que difiere de una a otra forma geométrica. En esta composición existe un mensaje en forma ascendente, de acuerdo con el significado de cada elemento, es viable pensar que existe un grado de santidad partiendo de lo humano y lo terrenal colocado en la parte baja del recinto y con el uso del cuadrado, hasta llegar a lo divino asociado con el círculo perfecto de la cúpula rematada por una cruz. Esta lectura también se puede hacer de forma descendente a partir del lugar divino, el cielo, que decanta la santidad hacia la parte terrenal donde habita el ser humano. En concreto ambos extremos, Dios-Hombre, son entrelazados por la simbología de elementos constructivos de los templos, por lo tanto existe más de una forma para entender y analizar estos edificios, desde sus atributos cualitativos y no solo cuantitativos. Por el momento, sólo basta mencionar estos símbolos esenciales de una iglesia que, parafraseando al célebre Octavio Paz, son testigo insobornable en la historia de la arquitectura novohispana.

Por otra parte, Renée de la Torre afirma que, "la iglesia católica en México, a través de las parroquias, fue durante varios siglos su único aparato político con capacidad de controlar el territorio nacional"[16]. De tal modo que, fue gracias al templo que se podía distinguir y diferenciar físicamente la superficie de la capital, además estas construcciones son testimonios tangibles del poder y control eclesiástico. Aunque podría trabajarse el crecimiento de cada territorio parroquial por medio de sus áreas, hasta formar todo el conjunto que conocemos actualmente como el Centro Histórico de la Ciudad de México; eso será pretexto para otra publicación. Basta entender en un inicio por qué las parroquias se crean como focos de crecimiento, analógicamente como células de origen que fortalecen el entramado urbano. Si bien, la parroquia es una división básica en la organización de la capital de la Nueva España[17], Manuel Ramos por su parte afirma que "la Iglesia es el modo por el cual se asegura

16. De la Torre Castellanos, Renée. "Recomposición de la Vida y Desregulación Parroquial", C*iudades. Territorio de la religión en el siglo XXI*, nº. 56, Red Nacional de Investigación Urbana, 2002, pág. 5.

17. Esta aseveración se hace con base en los resultados presentados en el Capítulo III: "Planos de Distribución de Vicarias y Parroquias", de mi tesis de especialidad titulada: *Capilla del Señor de la Humildad*. Ruiz, Christian. Instituto Politécnico Nacional, México, 2010.

la unidad en la población conquistada"[18] y Raymond Courcy señala que, "[…] más allá de ser referentes [urbanos], las iglesias [templos parroquiales] instauraban un modelo holístico que imponía y regulaba la territorialidad"[19]. Intención que por lo menos se confirma con las tonalidades del plano de Alzate.

En este sentido, en la construcción de la capital y de las parroquias, se desarrollaron una serie de estrategias que se perfeccionaron y concretizaron para consolidar la sacralización de la capital novohispana, razón por la que no se puede entender a la parroquia como un elemento ajeno al diseño urbano, sino como parte del ambiente religioso y del modelo divino. En este caso, se busca la reconstrucción hipotética de una ciudad sagrada por medio de sus tribus (parroquias), hecho que cobra énfasis a la hora de observar a la ciudad desde la perspectiva urbano-arquitectónica de la jurisdicción parroquial.

Esta fragmentación no es otra cosa que un mosaico parroquial, donde el templo es la representación del área de construcción para la jurisdicción. Dicha aproximación permite entender cómo alrededor de este símbolo se construye gran parte del entramado urbano. Actualmente, y pese al paso de los siglos y a las modificaciones e intervenciones en el entramado urbano, esta jerarquización perdura en el Centro Histórico de la Ciudad de México, la catedral mantiene su estatus de templo principal ante los demás edificios civiles y religiosos.

Por el otro lado, en la jurisdicción, son los templos parroquiales los que permiten delimitar cada territorio y adquieren el mismo grado de expresión simbólica de forma territorial en la urbe, es decir también serán considerados como la morada de Dios y el lugar donde se congregan los fieles[20], esta creencia permite, aun en la actualidad, seguir asistiendo y construyendo iglesias.

Al observar el plano de Alzate desde una óptica bidimensional, se percibe dónde están señaladas cada una de las divisiones designadas por las parroquias, y en gran medida destaca a los templos como embrión. Incluso, para cada jurisdicción tiende a representar su templo de manera tridimensional, es decir, hay una intención por

18. Ramos Medina, Manuel. *El virreinato novohispano en los tiempos de los Austria*. México, ITAM, 2005, pág. 88.

19. Courcy, Raymond. *Breve historia de la Iglesia católica*. Traducción German Barrios, Québec, Boréal, 1999, pág. 21.

20. Tanto en la época virreinal como en la actualidad, en las parroquias se lleva el registro de las ceremonias y trámites que realiza la comunidad católica, como lo son los nacimientos, bautismos, primeras comuniones, matrimonios y defunciones.

resaltar su volumen en perspectiva dentro del plano. Alzate representa en primera instancia la planta del templo –desplante de cruz, "símbolo de Cristo de lo humano y lo divino"[21]–, prosiguiendo con el levantamiento arquitectónico en el plano vertical. Dicho cuerpo es flanqueado por una o dos torres campanario dependiendo del caso, para ser coronado por un emblema de cruz latina sobre el cupulín. Asimismo, el cuerpo está completado por una cúpula que en todos los referentes analizados presenta base de tipo octagonal, sobre esto Manuel González comenta que el mayor porcentaje de las cúpulas mexicanas es de forma ochavada[22]. Insisto, no es fortuita la forma de estos elementos arquitectónicos, ya que a través de los polígonos geométricos se busca emitir un mensaje eclesiástico, como en el caso particular del octágono. En concreto, no debemos soslayar nunca la intención de la forma, incluso se debería reflexionar sobre los materiales y por qué no, hasta en los colores empleados en el extradós de las cúpulas parroquiales, pues es posible que tengan una relación directa con el santo patrono de la iglesia, pero aún falta trabajar más sobre este asunto.

Queda claro entonces, que estas construcciones son un instrumento simbólico necesario para crear identidad jurisdiccional, pero ¿cómo se refuerza dicha identidad en los territorios de la ciudad? Probablemente a partir de la exaltación a la Virgen, en esa época en particular a la Inmaculada, y por medio de las figuras virtuosas de los santos, que como protectores y bienhechores de la parroquia y de la gente, encaran funciones de apoyo, defensa y custodia de la sociedad, además de asistencia social ante enfermedades, epidemias y desastres naturales. De esta manera, una ciudad que tiene santos patronos es una ciudad fructífera, una urbe protegida espiritualmente que se ha perfeccionado para ser aceptada por la divinidad. Por tal motivo, México se desarrolló en el imaginario como una ciudad elegida por Dios, entonces, una de las tareas fundamentales de sus habitantes era la búsqueda y exaltación de la santidad. En las parroquias se implementaba este ideario, apoyando a aquellos nacidos en la capital virreinal, no solo españoles, ni mucho menos indios, sino a todos los novohispanos que tuvieran ánimos de santidad.

---

21. Cabral Pérez, Ignacio. *Los símbolos…*, op.cit., pág. 175.

22. González Galván, Manuel. *Trazo, proporción y símbolo apología personal.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, Gobierno del Estado de Michoacán, 2006, págs. 17-18.

Puesto que la ciudad se planea de acuerdo a una lógica constructiva de santidad, no es casualidad la ubicación de las parroquias en la urbe, Martha Fernández sostiene que:

> "[…] la erección de un templo implicaba profundos conocimientos, no solo arquitectónicos y técnicos, sino también bíblicos, teológicos y simbólicos, pues ninguna construcción de esa naturaleza se hizo al azar o capricho de arquitectos, patronos o autoridades civiles y eclesiásticas"[23].

En ese sentido, la información documental de este plano y el señalamiento y morfología de las parroquias parecen estar estrechamente vinculadas a la idea de la urbe mística. Finalmente, se trata de marcar una apropiación religiosa con base en una configuración eclesiástica de manera ordenada dentro del entramado urbano de la capital, sin dejar de lado el mensaje simbólico a través de cada construcción de manera abstracta.

Esta apropiación simbólica de las parroquias en la capital, cristaliza parte de su influencia en las viviendas, o por lo menos es lo que se percibe en el plano de Alzate. Las viviendas son un componente importante en el territorio parroquial, sobre todo en cuanto al tópico familiar se refiere, pues tienen un papel fundamental en el desarrollo de las mismas. El lugar donde se asentaba una familia estaba íntimamente relacionado con su posición económica y social. Además, por lo que respecta al ámbito jurídico y religioso, las estructuras familiares novohispanas se regulaban bajo una institución eclesiástica y dentro del régimen monógamo, por ello cualquier causa matrimonial, familiar o del tipo religioso debía ser atendida por un tribunal eclesiástico comisionado, como lo eran en este caso los párrocos cabezas de la jurisdicción.

Al hablar de viviendas, me refiero a la amplia gama de construcciones que se fabricaban y de sus habitantes, desde la alta aristocracia de la capital virreinal asentada principalmente en el centro medular de la ciudad, hasta los plebeyos y naturales ubicados en las periferias de la misma, al final entre ambos extremos se construyeron palacios, edificios señoriales y casas-habitación en diferentes modalidades, ocupación que da como resultado el entramado urbano tan particular de la capital.

23. Fernández García, Martha Raquel. "El sentido simbólico…", op.cit., pág. 17.

Por lo demás, el trazo de México en su momento se nutrió de las celebraciones al santo patrono de la parroquia, pues algo tan efímero como la fiesta era un rito necesario para consolidar las relaciones sociales y dar identidad a cada jurisdicción. Por esta razón, las parroquias de la capital novohispana fueron epicentros de la fiesta, lo que muestra la importancia de la temporalidad parroquial, donde se manifiesta el poder, la autoridad y también las diferentes corporaciones que integraban la jurisdicción como eran: gremios, cofradías, órdenes religiosas; pero también en los núcleos más pequeños como las familias, quienes finalmente expanden la festividad a lo largo de las calles y las plazas de su territorio, lo que favorece el adorno de las fachadas de algunos inmuebles, incluso hasta petrificar singulares elementos como doseles y guardamalletas para accesos de puertas y ventanas respectivamente, además de replicar al santo patrono en nichos y hornacinas. En esto consiste también la apropiación y el simbolismo urbano de la parroquia, información que se debe concientizar para rescatar a la ciudad antigua.

Aunque actualmente las fiestas han perdido importancia en los centros urbanos, sobreviven los edificios parroquiales, que muestran el gran poder que tuvieron las jurisdicciones eclesiásticas dentro de la ciudad, así como su riqueza, no solo económica, sino artística, funcional, estética y simbólica. De tal modo, la parroquia concentra parte del entramado social que ramificó y fortaleció los núcleos principales de la urbe virreinal.

De la fiesta quizás subsisten algunos resabios como se señaló anteriormente, pero perviven hábitos y costumbres como el registro de la comunidad por medio de bautizos, presentaciones, comuniones, confirmaciones y la unión de las familias por medio del matrimonio. Además de la educación religiosa de los niños y jóvenes, no se deja de lado el fallecimiento de algún miembro perteneciente a la congregación, lo que muestra la permanencia de algunas tradiciones religiosas.

El tema de las jurisdicciones y el papel de los párrocos en el territorio, así como el poder y control de la Iglesia a través de las parroquias de la ciudad, se puede percibir también desde el ámbito económico; no es circunstancial que para 1813 ésta era propietaria del 48% del valor de los bienes inmuebles de la ciudad y del 36% de los edificios, mientras los poderes civiles solo poseían el 8% de los bienes[24].

24. Dolores Morales, María. "Estructura urbana y distribución de la propiedad de la Ciudad de México en 1813", *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*. México, SEP-INAH, 1978, págs. 71-96.

Es así como las parroquias fueron en gran medida engranes para la trama del poder eclesiástico, sobre todo en ciudades sacralizadas como México, donde el párroco, aunque tenía una contienda con las autoridades civiles por ser considerada una ciudad de gobierno, era la autoridad moral máxima dentro de su territorio, pero sin olvidar que estaba por debajo de las facultades del arzobispo, heredero del apostolado. Esto permite entender a grandes rasgos por qué el arzobispo, en esta ciudad capital, se convirtió en un príncipe de la Iglesia. Incluso su palacio tiene en los estípites de la portada la leyenda en latín: "*DIXIT QUIC SUDEBAT IN THRONO, ECCE NOVA FACIO OMNIA*", enmarcado al final la cita bíblica, "*APOCAL 21*". Traducido lo anterior es: *El que está sentado en el trono dijo, Yo (DIOS) hago nuevas todas las cosas*; situándose como una persona cercana al trono de Dios. Según la fecha inscrita, este texto se colocó en 1743 y desde entonces el mensaje ha sido expuesto a los transeúntes de la ciudad, corroborando así con el imaginario de la Ciudad de México como una urbe religiosa, una Jerusalén Celeste en la tierra. Por tal motivo, el templo parroquial funcionaba como una jurisdicción simbólica, encomendada a sus párrocos que se erigieron alrededor de la Catedral, como parte de la estrategia fundamental para la creación de un ideario y una identidad común, pero también como aparatos de control y regulación de la vida social.

Estas construcciones son complejas, pero sirven para entender el dominio religioso, de acuerdo con un estudio de Jan Bazant existen atributos urbanos sobre las plazas públicas[25], y su análisis bien se puede aplicar también a las iglesias dentro del territorio parroquial de la siguiente manera: primero, el templo como elemento dominante, es decir la parroquia durante el virreinato es la fábrica central que ejerce un dominio visual y formal, es el inmueble que jerarquiza la jurisdicción. Segundo, la parroquia como elemento nuclear, ya que en la mayoría de las jurisdicciones el entramado tiende a expandirse en torno al templo, su área de construcción por lo general está alrededor del monumento, quizá porque tiene un fuerte acento vertical que proporciona la sensación de pertenencia. Aunado a lo anterior, la parroquia posee la esencia del arraigo, esto es, que la jurisdicción delimita su área por medio de la distribución de la vivienda, haciéndose uniforme de manera general desde un plano horizontal, como lo muestra Álzate en sus tonalidades y produciendo un equilibrio

25. Bazant, Jan. *Espacios urbanos, historia, teoría, y diseño*. México, Limusa, 2010, págs. 61-65.

espacial a base de proporción y volumen en cada una de las manzanas que conforman dicha área, lo cual cumple una doble función, por un lado la consolidación de la estructura familiar, que es de tipo individual, y por el otro el fortalecimiento del conjunto, es decir, de la forma social.

Por último, el templo parroquial es autocontenido, es decir su influencia está delimitada por la proximidad dentro del territorio físico, pues cada jurisdicción permite su identidad dentro de un área concéntrica, pero se va disipando conforme se aleja del núcleo, lo cual origina en las fronteras de cada jurisdicción un disímbolo debido a su heterogeneidad, irregularidad, proporción y tamaño, aunado el contraste de estilo que difícilmente se puede reconocer en cada frontera.

A todo lo dicho, no está por demás comentar que la suma de las parroquias representa una secuencia de territorios de diferente tamaño y forma, lo cual le da interés y variedad visual a la capital novohispana desde una estructura proporcional posible, vertiente que se dejará para un análisis urbano posterior. En conclusión, cada jurisdicción es enriquecida con elementos urbano-arquitectónicos propios de cada templo.

Para finalizar este trabajo, es importante insistir que pese a la imprecisión de escala manifestada en el plano de Alzate, la alineación, proporción y trazo, así como la ubicación de cada parroquia fue comparada por medio de imágenes satelitales, tecnología que evidencia una estructura eclesiástica funcional, así como una red vinculada a través de características contenidas en los edificios parroquiales, lo que da pie a cavilar sobre esta asociación espacial que, de acuerdo a la similitud de los templos, puede sustentar que la parroquia era una imagen imprescindible en el urbanismo religioso de la capital novohispana.

Reflexiones finales

Observar las parroquias bajo este punto es revivir un pasado que no puede replicarse, ya que este género urbano-arquitectónico ha desaparecido dentro de la actual capital mexicana. Es por eso que, el estudio de los templos parroquiales es significativo para acercarse a la identidad histórica y cultural de la época novohispana, donde la ciudad es un espacio sacralizado, ya que sus formas geométricas e iconográficas se relacionan con pasajes bíblicos principalmente, pero también se vinculan con tradiciones cristiano-católicas.

Para la mayoría de los habitantes del México virreinal era posible leer no solo las portadas de las parroquias, si no entender sus soluciones arquitectónicas y constructivas. La historia de los héroes ajustada en los santos, es una lección constante que hace referencia a la vida de la perfección y en algunas ocasiones, estaban incluso vinculados con la defensa de la ciudad. Las portadas de los templos contienen una narratividad simbólica que se ha perdido con el paso de los siglos, por lo que este ensayo deja claro que será necesario rescatar estos discursos, si deseamos entender el entramado urbano. En la actualidad se califica y se clasifica dentro de parámetros constructivos, estéticos y en el mejor de los casos, artísticos, pero se deja de lado el contenido iconográfico de esas piedras labradas, a pesar de que en un tiempo fue un lenguaje común y compartido, que era aprendido en los templos parroquiales. El modo de educar a la población estaba inserto en la traza antigua de la ciudad, dentro de un espacio emisor de signos y de símbolos, que de igual forma es necesario conservar y exaltar desde el ámbito urbano, pues no solamente nutre la historicidad del marco religioso y de las edificaciones, sino que vislumbra la naturaleza de las actividades socioculturales y con ello la asociación de tribus elegidas para la ciudad santa.

Es así como expongo el carácter de la arquitectura en México, como un lenguaje entendido durante la época virreinal, que evangelizó diariamente a la población y que consolidó los dogmas religiosos. Por tal razón, la ciudad era un discurso y un diálogo artístico, una metáfora de la Jerusalén Celeste, como se presenta en la siguiente imagen.



Fig. 7. Comparación de la Ciudad de México con el detalle de la Nueva Jerusalén. Fotografías y edición de imagen: Christian Ruiz, 2016.

Por todo lo anterior, es necesario analizar la importancia de estos elementos y su sentido simbólico dentro de la concepción de la Ciudad de México durante el virreinato. De igual forma, es importante señalar el tipo de pensamiento que se generó en torno a la urbe, para entender que la Iglesia jugó un papel importante en la configuración del entramado urbano por medio de sus parroquias. La permanencia de la traza a lo largo del virreinato hace de ella un instrumento para entender el porqué de su fisonomía. Vale la pena resaltar el sentir religioso y su influencia dentro del pensamiento artístico, social, urbano y arquitectónico, que dieron forma a la capital novohispana, cristalizando así el paradigma de habitar la mística ciudad de Dios.

Finalmente, el plano de Alzate corrobora lo dicho y deja entrever que hay una agrupación y diferenciación en la manera de construir la urbe, la cual permite entender el papel que jugaron los templos parroquiales en la ciudad y delimita de manera general el territorio de la capital de la Nueva España. Queda pendiente el análisis especial de cada mosaico parroquial, ya que a consecuencia de la Independencia y la Ilustración el desarrollo de la ciudad cambió de rumbo, dejando atrás el reflejó de una urbe de orden cósmico o modelo divino, si bien, la huella parroquial y sus templos siguen presentes.

Acervo efímero: libros, estampas y arquitecturas entre España y México

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I de Castellón, España
mrodrigu@uji.es

Resumen
La fiesta barroca se manifestó en el virreinato de la Nueva España a través del ceremonial, el ritual y las construcciones efímeras. Las arquitecturas temporales levantadas para las exequias, juras y otras conmemoraciones regias tuvieron una gran importancia como manifestación de las nuevas corrientes estilísticas. Las diversas bibliotecas y museos del mundo conservan un rico patrimonio efímero plasmado en grabados, dibujos y acuarelas que nos permiten comprobar la gran riqueza artística y decorativa que se desarrolló en el virreinato novohispano. Este estudio analiza todo ese acervo y se centra en un apartado final en la comparación de las exequias por Isabel de Braganza en 1819 que permiten comprobar la circulación de modelos arquitectónicos, decorativos e iconográficos.
Palabras clave: México, arquitectura efímera, exequias reales, juras reales, grabado, dibujo.

Abstract
The Baroque Festivals were revealed in the viceroyalty of New Spain through ceremonial, ritual and ephemeral constructions. The temporary architectures raised for funerals, oaths and other royal commemorations were of great importance as a manifestation of the new stylistic movements. The diverse libraries and museums of the world preserve a rich ephemeral heritage embodied in engravings, drawings and watercolors that allow us to verify the great artistic and decorative wealth that was developed in the viceroyalty. This study analyzes all of this collection and focuses on a final section in the comparison of funerals for Isabel de Braganza in 1819 that allow us to verify the circulation of architectural, decorative and iconographic models.
Keywords: *Mexico, ephemeral architecture, royal exequies, royal oaths, engraving, drawing.*

Breve historiografía de lo efímero en México

La revalorización del arte efímero como patrimonio artístico y cultural en México cuenta ya con más de medio siglo, desde que Francisco de la Maza publicara sus dos obras inaugurales de estos estudios: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1946) y *La mitología clásica en el arte colonial de México* (Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1968). Sus obras tenían el valor del análisis de un historiador gran conocedor de la emblemática y del arte efímero, que supo catalogar prácticamente todas las piras funerarias y arcos efímeros levantados en México durante el periodo colonial. Incluso ofreciendo imágenes hoy en día desaparecidas. Pero también de la defensa de lo efímero como patrimonio que conservar y valorar, a través de la preservación de los libros de relaciones festivas y de las estampas que los poblaban, y de la necesaria consulta en los archivos. Esta labor ha sido continuada por historiadores del arte como Santiago Sebastián, Guillermo Tovar de Teresa, Elena Isabel Estrada de Gerlero, Jaime Cuadriello, José Miguel Morales Folguera, Mª Adelaida Allo Manero y Víctor Mínguez. Estos historiadores han planteado un modelo metodológico que sitúa el ritual, las arquitecturas efímeras y los programas iconográficos desplegados en estos acontecimientos en su contexto artístico, histórico y social trazando análisis desde el método de la Historia de la Cultura, cuyas interpretaciones han enriquecido con instrumentos como la emblemática y el estudio del ceremonial.

El objeto de estos estudios no dejan de ser los libros y las estampas contenidas en ellos que se produjeron en el Virreinato de la Nueva España durante el periodo colonial. Para ello fueron importantes también los volúmenes de Tovar de Teresa *Bibliografía novohispana de arte* (Fondo de Cultura Económica, México, 1988), con dos volúmenes relativos el primero a los siglos XVI y XVII, y el

segundo al siglo XVIII, que ofrecía casi completa la bibliografía colonial referida a temas artísticos, configurando una parte esencial aquella que recogía los relatos festivos. Tovar de Teresa brindaba además datos de las estampas contenidas en ellos y de los ejemplares conservados en las distintas bibliotecas y museos. Hoy en día los catálogos online nos permiten subsanar las escasas referencias que Tovar de Teresa no logró consignar en su ingente tarea.

La labor de catalogación de las estampas presentes en las relaciones festivas o sueltas también ha sido muy importante en los últimos años. Fundamental fue el volumen de Diego Angulo sobre *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias* (Universidad de Sevilla, Sevilla, 1933), luego continuada por María Jesús Mejías Álcarez en *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales del AGI* (C.S.I.C., Sevilla, 2002). Del mismo modo que con los libros, las bibliotecas y museos han permitido consultar en línea e incluso descargarse con bastante calidad las imágenes contenidas en ellos.

Los libros festivos en la Nueva España

Sabemos que los libros de emblemas de los principales emblemistas llegaron a la Nueva España muy temprano, pues en 1577 el Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo publicaba una reedición de la emblemata de Andrea Alciato, y en los registros de libros llegados a Veracruz en 1600 se encontraban libros como los de Alciato, Sambucus, Junius, Ruscelli, Camilli, Valeriano, Soto, Horapolo y Francesco Colonna[1]. Estos libros de emblemas fueron la fuente de inspiración para las decoraciones efímeras de las fiestas novohispanas que empezaron a quedar registradas desde que la imprenta se estableció en la ciudad de México en 1539 y en Puebla en 1642.

El libro inaugural del efímero novohispano es el *Túmulo Imperial* del humanista Francisco Cervantes de Salazar quien en 1560 publicó en la imprenta mexicana de Antonio de Espinosa esta crónica de las exequias del emperador Carlos V celebradas en el atrio de la capilla de San José de los Naturales en el convento de San Francisco de México en 1559. Lo interesante del libro de Cervantes de Salazar es que incluye la descripción detallada de los jeroglíficos

1. Grañén Porrúa, María Isabel. "Creaciones emblemáticas y alegóricas en el México del Quinientos", Skinfill Nogal, Bárbara; Gómez Bravo, Eloy (eds.). *Las dimensiones del arte emblemático*. México, El Colegio de Michoacán, 2002, pág. 203; Sebastián, Santiago. "Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica", Cuadriello, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, 1994, pág. 59 y Mínguez, Víctor et al. *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*. Castellón, Universitat Jaume I, págs. 24-25.

que adornaron el túmulo y que fueron diseñados por él inspirándose directamente en la emblemata de Alciato[2]. Pero además son fundamentales los grabados del alzado y la planta del catafalco levantado, que permiten comprobar la penetración del clasicismo arquitectónico en la Nueva España, antes incluso que en España, puesto que la pira erigida para el emperador en Valladolid resultaba mucho más retardataria y medieval.

Este libro inaugural no contenía sin embargo grabados reproduciendo los jeroglíficos festivos que adornaban la pira. Sin embargo, los libros mexicanos a diferencia de los limeños, sí que los incorporarán en publicaciones posteriores. Poco más de cien años después se publicó otro libro fundamental, el *Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Fvnebres demostraciones, qve hizo, pyra real, qve erigio En las Exeqvias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1666) de Isidro de Sariñana y Cuenca. Es este un libro fundamental para la historiografía artística del efímero mexicano. En primer lugar, porque el libro es una completa descripción de la ciudad de México, del Palacio Virreinal y de las decoraciones contenidas en ellas, que los historiadores han utilizado para reconstruir las estancias y la riqueza ornamental del palacio previo al incendio de 1692[3]. La narración de los rituales fúnebres y de la organización de los mismos es también fundamental para el conocimiento de la sociedad virreinal novohispana y del papel del virrey en ella. Pero además el libro contiene maravillosos grabados. El primero de ellos reproduce el magnífico catafalco levantado en la recién estrenada Catedral de México, con el valor que contiene no sólo para conocer la arquitectura de la sede metropolitana en aquella época, sino también las más recientes tendencias arquitectónicas reflejadas en la estructura del catafalco. El resto de grabados plasman los diferentes jeroglíficos que adornaron la pira, de un alto valor simbólico, puesto que desarrollaron programas muy complejos que no sólo tienen que ver con la figura del monarca, sus virtudes, su sucesión, sino también con la propia sociedad novohispana que se ve reflejada en estos emblemas del poder. Se trata además de un impreso fácil de encontrar pues diversos acervos como la Biblioteca Nacional de España, la Universidad de Salamanca, la Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca

2. Salazar, Francisco Cervantes de. *Tumvlo imperial de la gran ciudad de Mexico*. México, Antonio de Espinosa. Un estudio en: Mínguez, Víctor. "El túmulo de Carlos V en la ciudad de México. Claudio de Arciniega. México. 1559", Bérchez, Joaquín (dir.). *Los siglos de Oro en los virreinatos de América*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, págs. 253-255.
3. Véase: Rodríguez Moya, Inmaculada. "Lujo textil en la corte novohispana", *Quintana*, n.º 14, 2015, págs. 229-245.

de la Universidad de Harvard, y el Getty Research Institute, entre otros, custodian magníficos ejemplares.

Al libro de las exequias de Felipe IV le siguió la publicación de las celebradas por su hijo y sucesor Carlos II. El humanista escritor fue Agustín de Mora, que empleó la metáfora solar en la relación *El Sol eclypsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendiô à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II* (México, Juan Jose Guillena, Carrasco, s.a.)[4]. En esta ocasión la estampa que mostraba el catafalco no permitía visualizar una panorámica del crucero de la catedral, e incluso mostraba una construcción efímera de la que se ha destacado su carácter retardatario, por cuanto vuelve al diseño de pirámide escalonada que encontramos en los catafalcos hispanos de los primeros tiempos del siglo XVI, plagado de velas, inscripciones y jeroglíficos. Estas composiciones literarias fueron recogidas en imagen en la crónica, destacando también el alto contenido lúgubre y simbólico de sus dibujos, puesto que a menudo aluden a la metáfora del eclipse solar, del cuerpo yaciente del monarca, aunque también de las devociones hispanas y de las virtudes del monarca en relación al sol. También aquí igualmente encontramos algunas referencias a la idiosincrasia mexicana. Ejemplares de esta relación festiva también son fáciles de encontrar en la Biblioteca Nacional de España, en la Biblioteca Nacional de México, en la del Tecnológico de Monterrey, en la Biblioteca Nacional de Chile, y en la Biblioteca de la Universidad de Texas.

Durante el reinado de la dinastía Borbón se continuó con la publicación de relaciones festivas plagadas de estampas. Podemos destacar en este sentido la primera de la nueva era, la de José Villerías Roelas publicada en 1725 con la relación de las exequias de Luis I, *Llanto de las estrellas al ocaso del Sol Anochecido en el Oriente. Solemnes exequias, que a la augusta memoria del Serenissimo, y potentísimo señor Don Luis I. Rey de las Españas, celebró el Excmo. Sr. D. Juan de Acuña, Marqués de Casa-Fuerte*, sacada en la imprenta de Joseph Bernardo de Hogal de México. Existen ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Nacional de México, pero también en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, en la Nacional de Chile, y en Estados Unidos en las universidades de Brown, Stony Brook, Indiana y Iowa. La estampa del catafalco permite comprobar la renovación

4. Esta relación festiva fue estudiada por Víctor Mínguez en *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón, Universitat Jaume I, 2001, en "Imperio y muerte. Las exequias de Carlos II y el fin de la dinastía a ambas orillas del Atlántico", Rodríguez Moya, Inmaculada (ed.). *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinatos a la construcción nacional*. Castellón, Universitat Jaume I, 2008, págs. 17-51 y en *La invención de Carlos II. Apoteósis simbólica de la casa de Austria*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.

arquitectónica que se da con la nueva dinastía, con una pira de mayor elegancia, sencillez de formas y decoración en la que empiezan a ser importantes elementos como la astrología y las referencias a los dioses del Olimpo, como paralelos del joven monarca.

Al respecto del título de esta relación cabe decir que el recurso al llanto o a las lágrimas en los títulos, pero también en los programas iconográficos de las exequias novohispanas fue muy frecuente, como destaco en un reciente trabajo: el *Llanto del occidente* para las exequias de Felipe IV de Isidro de Sariñana y Cuenca, el *Llanto del águila imperial* realizado para las exequias de Mariana de Austria, el *Llanto de Flora* por las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya, en el que la metáfora floral fue también clave, rematando el túmulo una enorme azucena, el *Llanto de las estrellas* de José Villerias Roelas por la muerte de Luis I, el *Llanto del águila mexicana* compuesta por Francisco García para las exequias de Bárbara de Braganza, todas ellas en la Catedral de México, y el manuscrito de Cayetano de Ribera *Lágrimas de la Regia Azuzena; las que en la muerte de su amada consorte La S.a. Doña Maria Barbara…de Portugal, exprimio como Real Lilio, y Flor de Lis, el s. D. Fernando Sexto, el Justo, rey de las Hespañas, y Emperador de las Indias y las que a su fidelissimo exemplar vertió por su persona Fidelissima el Sto. Officio de la Inquisicion y Tribunal de la Fee, en nueva Hespaña* del que se conservan dos versiones, una en el AGN y otra en la Biblioteca Nacional de México, de la exequias celebradas por la Inquisición. Desgraciadamente a excepción de la crónica de Cervantes de Salazar y de la que veremos a continuación, el resto de relaciones llorosas no contienen grabados[5].

Menos simbólicos y más narrativos –aunque siguiendo con la metáfora lacrimógena– son los jeroglíficos contenidos en la relación fúnebre para María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, escrita por José Rodríguez del Toro y publicada en 1761 con el título de *Llanto de la fama. Reales exequias de la Serenissima Señora Da. Maria Amalia de Saxonia, reyna de las Españas, celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la Imperial Corte Mexicana, los dias* 17. *y* 18. *de Julio de* 1761 (Imprenta nueva Antuerpiana de Cristobal y de Felipe de Zuñiga y Ontiveros). El catafalco destaca por la introducción del lenguaje arquitectónico neoclásico, puesto que la estructura funda-

5. Véase: Rodríguez Moya, Inmaculada. "Lágrimas de la Inquisición. La emblemática del Tribunal del Santo Oficio de México en las Exequias Regias", Rodríguez Moya, Inmaculada et al. (eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*. Castellón, Universitat Jaume I, 2016 págs. 419-444. Veáse también la tesis doctoral de Leticia López Saldaña, *Espejos de virtudes: Cayetano Javier de Cabreara y Quintero y los túmulos reales encargados por la Inquisición de México* (Universidad Autónoma de Zacatecas) y los trabajos de Salvador Lira publicados digitalmente.

mental es un gran obelisco sobre una tumba, flanqueado por cuatro pirámides helicoidales de luces. Ajustándose a lo querido en el Siglo de las Luces los jeroglíficos son sustituidos por alegorías de virtudes y escenas que representan los principales hitos en la vida de la reina, como su elección por parte del rey, su traslado a la corte española, el ejercicio de la caridad, la justicia y la religión como reina y su triste muerte. Fueron grabadas por Eligio Morales y se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y en la de la Universidad de Texas, Austin[6].

Continuará la metáfora del llanto en la relación de las exequias de Fernando VI publicada en 1762 *Lagrymas de la paz, vertidas en las exequias del Señor D. Fernando de Borbón, por excelencia el justo, VI. monarcha, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de México y dispuestas por... Domingo Balcarcel y Fomento... y... Feliz Venancio Malo, oidores entrambos de esta real audiencia...* (Imprenta del Real, antiguo colegio de san Ildefonso, México). Una relación de la que encontramos ejemplares en la Biblioteca Nacional de México y en la Biblioteca del Centro de Estudios Históricos de México (Fundación Carso-Condumex). El ejemplar contiene el grabado del túmulo y de los jeroglíficos, ejecutados por el grabador Antonio Moreno. El programa iconográfico giró en torno al olivo como planta que simboliza la paz, estableciendo un paralelismo con el monarca, y con un gran protagonismo de la figura de la muerte.

Cabe destacar también la relación de las *Reales Exequias de la Serenissima Señora Da. Ysabel Farnecio Princesa de Parma, y Reyna de las Españas; celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la Imperial Corte Mexicana* (Mexico, Phelipe de Zúñiga y Ontiveros 1767), de Domingo Vaquerizo Valcárcel, en cuyo volumen se nos ofrece tanto el catafalco de carácter rococó, como los jeroglíficos que fueron pintados por el ilustre novohispano Miguel Cabrera y que plasman emblemas referidos a virtudes femeninas como palmeras, aves emblemáticas, la concha con la perla, etcétera, así como escenas de su vida. El AGI y la BNE conservan ejemplares.

Las exequias de Carlos III fueron la ocasión en la que el cambio estético se consolidó. Mientras que el catafalco levantado en la Catedral de Puebla, grabado por José de Nava y contenido en la relación *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles*, muestra una espectacular máquina de seis

6. Al respecto véase: Mínguez, Víctor. "La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios", *Asparkía*, n.º 5, 1995, pág. 34.

cuerpos todavía de carácter barroco y diseño piramidal[7]; el levantado en la Catedral de México, grabado por Tomás Suría y contenido en la obra de José Bernardo de Azpiroz, *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma del señor Don Carlos III* (México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789), plasma ya un diseño de Antonio González Velázquez, arquitecto español director de arquitectura de la Real Academia de San Carlos, ya sin decoración barroca y en forma de sobria arquitectura neoclásica. De esta relación escrita por Cosme de Mier y Trespalacios se conservan bastantes ejemplares, como en la Fundación Carso-Condumex, la BNE, y en la Universidad Autónoma de Nuevo León.

La Capitanía General de Guatemala fue otro de los territorios interesantes en cuanto a la producción de libros impresos festivos, si bien, las estampas sólo recogen las piras funerarias. El libro de H. Berlin y J. Luján Muñoz *Los túmulos funerarios en Guatemala* (Guatemala, 1983) es pionero en este sentido, pero también debemos destacar la reciente tesis doctoral de Alexander Sánchez Mora *Literatura y fiesta en las márgenes del imperio: las relaciones de fiestas en Centroamérica, siglos XVII a XIX*, defendida en la Universidad de Sevilla en el año 2015. Encontramos en este territorio la crónica de 1747 de Francisco Javier de Molina *El rey de las luces, luz de los reyes, encendida sobre el Candelero de la Funebre Pyra, para aclarar desengaños à los Soberanos, y enseñarles las mas heroycas Virtudes, Philipo V. el animoso, Imagen de un Principe perfecto*... (Imprenta de la Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, México), con un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México y en la de Chile, además de la Biblioteca de la Universidad de Yale, que muestran el magnífico catafalco de corte ya barroco, con formas sinuosas y gran sentido ascensional que se levantó en la iglesia principal. También barroca pero sencilla fue la estructura construida para María Bárbara de Portugal en esta ciudad, recogida en la crónica *El dolor Rey. Sentimiento de N. Catholico Monarcha el señor D. Fernando VI. El Justo. En la sensible muerte de Nuestra Reyna, y Señora Doña María Bárbara de Portugal. Pompa fúnebre, que a la memoria de esta Heroyna dispuso en Goathemala, El Sr. Dr. D. Manuel Diaz Freyle del consejo de S. M. su Oidor, y Alcalde de Corte. Tristes endechas, que para llorar tan temprana desgracia, Compuso el P. Manuel Mariano de Iturriaga de la Compañía de Jesús* (1759, Guatemala), con ejemplares en la Biblioteca Nacional de Chile y en la Biblioteca Hispánica de la AECID en Madrid.

7. Ureta, José Esteban de. *Reales Exêquias celebradas en la santa iglesia catedral de la Puebla de los Angeles, por el alma del señor D. Carlos tercero, Rey Católico de España y de las Indias, en los dias* 9 *y* 10 *de Julio de* 1789. Puebla de los Ángeles, Real Seminario Palafoxiano.

Este barroquismo arquitectónico se elevará a la máxima potencia en dos piras funerarias, probablemente reutilizadas, la de Fernando VI levantada en la misma iglesia y publicada en la crónica de Blas del Valle *Symbolica oliva de paz y piedad: descripción del magnífico funeral que el amor y la lealtad previnieron a la tierna y dulce memoria del señor Don Fernando VI el justo y pacífico... a dirección del señor... Basilio de Villarrassa y Vengas... por el R. Blas del Valle del Orden de Predicadores* (Sebastián de Arévalo, Guatemala, 1760), cuyo único ejemplar lo hemos localizado en la Real Academia de la Historia de Madrid; y en la de María Amalia de Sajonia, cuya relación publicó Juan Antonio Dighero en 1763 *El pantheon real, fúnebre aparato a las exequias, que en la ciudad de Santiago de los caballeros de Guatemala se hicieron por el alma, y a la piadosa memoria de nuestra católica reina, y señora Doña María Amalia de Saxonia* (Imprenta de Sebastián de Arebalo, Guatemala), con ejemplares esta última en la Biblioteca Nacional de Chile, en el Getty Research Institute y en las bibliotecas de las universidades americanas de Brown y Harvard. Todavía en 1767 para las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala podremos comprobar la pervivencia de ese estilo rococó en el catafalco publicado en la relación de M. Fernández de Córdoba *El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres vezes la señora doña Isabel de Farnesio. Parentación lúgubre, magní ca que la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo... quien lo dedica*… (s.l., Guatemala), con ejemplares en la Real Academia de la Historia y en la Biblioteca Real, ambas en Madrid. Este volumen tiene la novedad de que sí se incorporaron las estampas reproduciendo los jeroglíficos, donde destaca el uso alegórico de los escudos, aves y flores entre otros elementos habituales. Las exequias de Carlos III en Guatemala contienen la imagen del túmulo de tres cuerpos más zócalo en forma de templete clásico, y los jeroglíficos, fue escrita por Carlos Cadena en la *Descripcion de las Reales Exequias, que a la tierna memoria de Nuestro Augusto y Catolico Monarca, el Señor D. Carlos III, Rey de España y Emperador de las Indias, se hicieron de orden del Real Acuerdo en la Muy Noble y Leal Ciudad de Guatemala* (1789, Ignacio Beteta, Guatemala) y se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Chile y en la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana de México. Está ilustrada con veintisiete láminas realizadas por los hermanos Diego y Gonzalo Garci-Aguirre donde predomina el motivo emblemático del Sol. La ciudad de Granada, también en el reino de Guatemala, publicó asimismo una relación de las exequias de este rey junto con la proclamación de su hijo, si bien sólo se ofrece un jeroglífico con el

féretro y el eclipse solar, mientras que el resto del libro está dedicado a las funciones por la proclamación de Carlos IV.

Pero no sólo los libros de exequias fúnebres contuvieron imágenes interesantes, la otra gran fiesta política en torno al monarca fueron las proclamaciones reales. La historiografía ha puesto mayor interés en el estudio de las juras borbónicas, seguramente porque sus testimonios iconográficos son más abundantes y porque el elemento de propaganda regia y ciudadana en los programas es más acusado, algo totalmente coincidente con lo que ocurre en la Península Ibérica. Se ha prestado menor interés a las proclamaciones de los Austrias, de las que apenas se conservan imágenes, siendo mucho más abundantes los testimonios documentales, que por su carácter narrativo y repetitivo de los aspectos suntuarios y del mestizaje de la fiesta resultan menos atractivos, dejando a la imaginación la reconstrucción artística de los adornos. Quizá la jura que más destaca en el ámbito novohispano fue la de Fernando VI, de la que se conservan numerosas relaciones festivas en un gran número de ciudades novohispanas, muchas de ellas con imágenes jeroglíficas de gran interés. Por ejemplo, la de José Mariano de Abarca, *El Sol en león. Solemnes aplausos conque, el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Sol de las Españas, fuè celebrado el dia 11. de Febrero del año 1747. En que se proclamò su Magestad exaltada al Solio de dos Mundos por la muy noble, y muy leal imperial ciudad de Mexico* (México, 1748)[8]. También la de Juan Gregorio de Campos y Martínez publicada en 1748 por la viuda de Joseph Bernardo de Hogal, *El iris, diadema immortal. Descripcion de los festivos aplausos con que celebrò la feliz elevación al trono de Nrô. Rey, y Señor el Sr. D. Fernando Sexto, Catholico Monarca de las Hespañas, y Augusto Emperador de las Indias. El Real Tribunal del Protomedicato de esta Nueva Hespaña*, que correspondió a los festejos organizados por el Real Tribunal del Protomedicato y cuyo programa iconográfico giró en torno a motivos meteorológicos, médicos y mitológicos, para configurar la imagen de Fernando VI como rey taumaturgo[9]. Para Carlos III y Carlos IV podemos destacar las decoraciones del gremio de plateros, en forma de galerías con decoración de contenido astrológico para ambas juras, la primera centrada en el astro solar y la segunda en los planetas. Están plasmadas

8. Véase Mínguez, Víctor. "Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en La Nueva España", *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, n.º 2, 1998, págs. 19-33 y "La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808", *Varia Historia*, n.º 37, 2007, págs. 273-292.

9. Mínguez, Víctor. "El rey sanador: meteorología y medicina en los jeroglíficos de la jura de Fernando VI", Cuadriello, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 181-191.

en sendos grabados contenidos en las respectivas relaciones festivas[10]. También el obelisco levantado en la ciudad de Puebla y que luego se convertiría en 1763 en una estructura permanente, coronado por la figura de su hijo, que podemos consultar en la Biblioteca del Centro de Estudios Históricos de México (Fundación Carso-Condumex).

Guatemala también se distinguió en la plasmación de las juras reales, entre las que debemos destacar la de Carlos IV publicada por Pedro Ximena para la ciudad de Granada, junto como hemos dicho con las exequias de Carlos III con láminas realizadas por los hermanos Diego y Gonzalo Garci-Aguirre. Sus discípulos, los grabadores José Casildo España, Francisco Cabrera y Manuel Portillo se encargarán de ilustrar la jura de Fernando VII promovida por Antonio Juarros y Lacunza, con magníficos grabados de los adornos y del tablado donde tuvo lugar la proclamación en 1808 en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala donde el despliegue de referencias a los acontecimientos políticos españoles y las guerras napoleónicas en Europa marcó el desarrollo de las ceremonias, tanto en su contenido simbólico como en el calendario festivo, a tenor de las noticias que llegaban desde España. También sirvió el programa para manifestar la propia identidad de los guatemaltecos y para resaltar la importancia de la Historia en la conformación de nociones como Patria y Nación[11]. El otro gran festejo político novohispano es la entrada de los virreyes en la ciudad de México y en todas las ciudades novohispanas del camino desde Veracruz. El tema fue estudiado por Juan Chiva Beltrán en profundidad en su libro *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal* (Universitat Jaume I, Castellón, 2012), aunque partía también de los trabajos de Morales Folguera y Mínguez. Desafortunadamente las entradas virreinales apenas han dado lugar a imágenes festivas, apenas cabe mencionar las coplas mudas grabadas para la entrada del virrey Valladares y el lienzo de José Joaquín Magón, único representando la entrada de un virrey en la Catedral de Puebla.

---

10. *Explicacion breve de los arcos y aparatos festivos, que para celebrar la exaltacion al trono de España D.N.R.C. el señor D. Carlos Tercero, erigieron los professores de la plateria* (México, 1761) y *Breve relacion de las funciones que hicieron en los dias 31 de enero, 2 y 7 de febrero de 1790. los patrones del noble arte de la Plateria En debida demostracion de su amor y lealtad por la Exâltacion á el Trono de nuestro amado soberano El Sr. Don Carlos IV* (Mexico, 1790).

11. Rodríguez Moya, Inmaculada. "1808. Guatemala por Fernando VII: iconografía y emblemática en el estudio de las juras novohispanas", López Guzmán, Rafael (ed.). *Experiencias compartidas. América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, págs. 247-256.

Las estampas y los dibujos novohispanos

Dos acervos fundamentales para el estudio del efímero novohispano en cuanto a dibujos y estampas sueltas son el Archivo General de la Nación de México y el Archivo General de Indias. Más el segundo que el primero. El primero es útil para poder estudiar diseños y planos de arquitecturas efímeras para festejos como el Corpus Christi y los Autos de Fe inquisitoriales. Pocos son los dibujos que muestran catafalcos, destacando el de Pedro Marcos y Antonio Moya del túmulo levantado en la iglesia de Santo Domingo para Baltasar Carlos, como identificamos en un trabajo reciente[12]. Como en el caso del catafalco de Carlos II, este túmulo previo, destaca por la sencillez de su estructura configurada en forma de pirámide escalonada, y de sus adornos, fundamentalmente velas, pebeteros y pirámides.

El Archivo General de Indias cuenta con muestras tan significativas como el túmulo de Carlos II en la iglesia de Coatepec de 1700, de cuyas características se han destacado su carácter mestizo y la profusión de alusiones a la muerte, incluso el hecho de que parece representar el momento preciso en el que el sacerdote oficia la misa fúnebre[13]. También el dibujo del catafalco de Felipe V levantado en la iglesia de Santa Ana de Panamá, que servía de catedral, con una estructura muy sencilla en forma de primer cuerpo escalonado, con sus respectivas pirámides y velas, y un segundo cuerpo en forma de templete cuadrado clásico.

El Archivo Histórico del Distrito Federal de México contiene expedientes muy interesantes en torno al arte efímero. No sólo sus actas de cabildo están plagadas de referencias a los festejos regios, virreinales y religiosos, sino que cuenta con legajos que recogen por ejemplo los diseños de Ignacio Castera para los diversos adornos que no se llegaron a realizar con motivo de la jura de Carlos IV en 1789.

Un estudio comparado de arquitecturas: las exequias de Isabel de Braganza en 1819

María Isabel de Braganza y Borbón (1797-1818) fue la segunda esposa de Fernando VII, hija de Juan VI de Portugal y de su propia tía Carlota Joaquina[14]. En 1816 contraía matrimonio con el rey español en una doble boda que quedó ampliamente recogida en la prensa española y en diversas relaciones festivas. La reina se destacó por su amplia cultura e intereses intelectuales, siendo ella la que tomó la iniciativa de reunir las obras de arte de los monarcas españoles y crear el que será el futuro Museo del Prado, inaugurado en noviembre de 1819, un año después de su muerte.

---

12. Rodríguez Moya, Inmaculada. "Lágrimas de la inquisición...", op.cit.
13. Mínguez, Víctor et al. *La fiesta barroca...*, op.cit., pág. 62.
14. Véase: González Doria, Fernando. *Las reinas de España*. Madrid, Bitácora, 1989, pág. 419.



Fig. 1. Catafalco de Isabel de Braganza levantado en la iglesia de San Isidro de Madrid por los Grandes de España, en *Relación de las exequias que celebraron los grandes de España en la iglesia de S. Isidro el Real de esta corte el dia 17 de marzo del presente año de 1819 en sufragio de la reina nuestra señora Doña María Isabel Francisca e Braganza*. Madrid, Imprenta de don Miguel de Burgos, 1819.

Su óbito el 26 de diciembre de 1818 fue debido a una mala cesárea durante los trabajos de parto de su segundo embarazo, que había sido difícil en los meses previos. A pesar de no haber sido reina más que apenas un año y ni siquiera haber dado un heredero a la corona, las exequias de la reina fueron ampliamente celebradas en numerosas ciudades de la monarquía española. Javier Varela recoge con profusión en su libro varias de estas ceremonias, pues se destacaron por su carácter prerromántico al aunar el sentimiento de tristeza con el de la alegría[15]. En Madrid el discurso de su oración fúnebre destacó la figura de Isabel de Braganza como reina consorte, con virtudes como la devoción, la modestia y el cuidado del hogar, además de sus habilidades intelectuales. Los Grandes de España decidieron celebrar unas exequias en la iglesia de San Isidro de Madrid y encargaron la construcción de un catafalco de planta cuadrada, sobre el que se situaba un zócalo con una urna sepulcral y un tercer cuerpo en forma de dos gradas circulares. Sobre la segunda grada se veían sendos tronos –uno de ellos caído en alusión a la reina– cuyos respaldos estaban formados por las dos columnas de Hércules (Fig. 1)[16]. Estaban pintados los cuerpos sucesivamente de mármol negro, cárdeno y blanco. Remataba todo dos mundos coronados, medio ocultos por un trapo negro. Figuras alegóricas poblaban la arquitectura: la Muerte, España, un león dormido, genios llorosos. Los escultores de cámara y de la Academia de San Fernando fueron los encargados de realizarlas: José Ginés y Valeriano Salvatierra. También se pintaron las figuras de la Modestia, la Prudencia, la Benignidad, la Caridad, la Religión y la Liberalidad. La pintura y la dirección artística del monumento corrió a cargo de José Rivelles.

Otra de las ciudades que celebraron el óbito de la reina fue Sevilla, que publicó la relación festiva *Exequias con que la M. N. M. L. M. H. Ciudad de Sevilla honró la memoria de su amada reyna y señora Doña María Isabel de Braganza los días 16 y 17 de febrero de este año de 1819: Descripción del suntuoso mausoleo en que manifestó su dolor: y la oración fúnebre que se dijo en Ellas* (Imprenta Real y Mayor, Sevilla)[17]. La noticia llegaba en enero al Ayuntamiento y la

15. Varela, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española*. Madrid, Turner, 1990, págs. 164-167.

16. *Relación de las exequias que celebraron los grandes de España en la iglesia de S. Isidro el Real de esta corte el dia 17 de marzo del presente año de 1819 en sufragio de la reina nuestra señora Doña María Isabel Francisca e Braganza*. Madrid, Imprenta de don Miguel de Burgos, 1819.

17. Véase: Camacho Martínez, Rosario. "Exequias sevillanas por la reina Dª María Isabel de Braganza", *Archivo Hispalense*, tomo 83, n.º 252, págs. 37-50.

maquinaria se ponía en marcha para organizar los distintos oficios, lutos y construcción del catafalco, que correspondió a Antonio Cabral Bejarano, discípulo de la Academia de Tres Nobles Artes, con la colaboración del arquitecto mayor de la ciudad Cayetano Velez y el adornista Manuel García. La pira tenía ciento tres pies y medio castellano, apoyada sobre un basamento cuadrado (Fig. 2). Se pintó como si fuera piedra martelilla de Jerez, para uniformarla con el templo, a excepción del zócalo que se figuró de mármol negro. Contaba con dos escalinatas en los costados y la decoración consistió en genios llorosos, bolas, pebeteros, teas y la muerte junto con columnas y pirámides, bustos y pinceles rotos, que aludían a su labor como protectora de las artes. El primer cuerpo tenía forma de panteón cuadrado, alumbrado por una triste lámpara sepulcral, pendiente de su bóveda, y adornado con escudos y con medallones en grisalla que mostraban: la Villa de Madrid, la Religión, Amor e Himeneo, la lealtad Española, las Tres Nobles Artes, el alma de la Reina, el rio Manzaneras, el Janeyro, la Beneficencia. En el centro del panteón se colocó el sepulcro, con un genio portando el retrato de la reina, acompañado en la basa por personificaciones de Sevilla e Himeneo. En la cornisa del primer cuerpo se situaron las virtudes cardinales. La transición al segundo cuerpo era un bancal donde se representó en grisalla una pompa funeral antigua, donde la joven era conducida al templo de la mortalidad por España. El segundo cuerpo era un cuadrilátero cuyo entablamento era sostenido en los ángulos por estípites en forma de plañideras. Toda la arquitectura se remataba en una columna rota, alusivo a la desgracia, adornada a sus pies con las alegorías de las partes del mundo. Coronaba la columna dos orbes, con laurel, manto real e insignias de la majestad. El grabado que acompaña la relación está firmado por Bejarano, quien lo dibujó, y José Bonifaz, quien lo grabó.



Fig. 2. Catafalco de Isabel de Braganza levantado en Sevilla, en *Exequias con que la M. N. M. L. M. H. Ciudad de Sevilla honró la memoria de su amada reyna y señora Doña María Isabel de Braganza los días 16 y 17 de febrero de este año de 1819: Descripción del suntuoso mausoleo en que manifestó su dolor: y la oración fúnebre que se dijo en Ellas*. Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1819.

Las exequias celebradas en Roma destacan también por la espectacularidad del catafalco levantado, de claro gusto neoclásico, simbolizando también la muerte de la reina con una robusta columna dórica rematada por la muerte, y adornando el túmulo con pebeteros y figuras llorosas. Actuaba también como cenotafio que en su interior albergaba la tumba de la reina. No en vano, el diseño fue elegido por el propio Fernando VII quien escogió el del arquitecto Isidro González Velázquez para ser levantado en la iglesia jesuita de San



Fig. 3. Catafalco de Isabel de Braganza levantado en la iglesia de San Ignacio de Roma, en Guattani, G. A. *Pompa fúnebre per le solenni esequie di Maria Isabella di Braganza Regina delle Spagne, e delle Indie fatte celebrare in Roma da S. M. C. l'augusto consorte Ferdinando VII l'anno 1819*. Roma, 1819.

Ignacio (Fig. 3)[18]. La austeridad del catafalco fue compensada por la rica ornamentación de la iglesia, a cargo de Ulisse Pentini y Domenico Antonio Marsella. El primero además adaptó el diseño y lo modificó, como se puede apreciar en la vista general del interior de la iglesia con sus adornos. La pira se alzaba sobre un zócalo cuadrado con escalinata, donde se situaba una cámara sepulcral en forma de arco cuadrifronte abierto por los cuatro lados, donde se alojaba la urna. Se adornaba en el exterior y a su alrededor con leones, figuras de artes y virtudes. La columna dórica perdió toda su solidez y monumentalidad por una esbelta estructura rematada por un grupo con la reina sostenida por la Muerte. Escultores españoles residentes en Roma se ocuparon de realizar estas figuras, como Antonio Solá el grupo del remate y Raimundo Barba las de las virtudes.

Contamos también con el alzado y planta del catafalco levantado en la ciudad de La Habana, de las exequias celebradas el 20 de marzo de 1819 (Fig. 4). La estructura es muy semejante a las que hemos visto, mostrando una pira de planta cuadrada con una estructura en forma de templete cuadrado o cenotafio, con cuatro frentes y columnas toscanas en cada uno de ellos. En el interior del templete se alojaba una columna en la que descansaban las insignias reales. Una matrona llorosa que representaba a la ciudad sostenía el retrato de la reina y un ouroboros, acompañada por un geniecillo lloroso. El remate del templete consistía en una urna coronada por una figura de la Fe y rodeada de pebeteros. El diseño del catafalco correspondió a Pedro Abad y el grabado fue realizado por Juan A. Jarén.

En el virreinato las exequias tuvieron lugar con varios meses de retraso, y así en el mes de octubre se dispuso a celebrarlas la ciudad de Guadalajara, que las recogió en el opúsculo *Reales exequias de la señora Doña María Isabel Francisca de Braganza. Augusta esposa del señor Don Fernando VII Rey de las Españas y de sus dignisimos*

18. Guattani, G. A. *Pompa fúnebre per le solenni esequie di Maria Isabella di Braganza Regina delle Spagne, e delle Indie fatte celebrare in Roma da S. M. C. l'augusto consorte Ferdinando VII l'anno 1819*. Roma, 1819. Estudiadas por Alba, Ester y González, Pablo. "Roma 1819: dos reinas, dos funerales y un cadáver. Las exequias de María Luisa de Borbón y María Isabel de Braganza", *Reales Sitios*, n.º 195, primer trimestre 2013, págs. 50-64 y por García Sánchez, J. "Los funerales de María Isabel de Braganza en Roma", *Goya*, n.º 301-302, 2014, págs. 265-274.

y augustos padres los señores Don Carlos Quarto, y doña Maria Luisa de Borbon celebradas en la Santa Iglesia Catedral de Guadalaxara, capital del Reyno de Nueva Galicia, en los dias diez y once de Octubre de 1819, trece, catorce y quince de Enero de 1820 (Imprenta de la Viuda y Herederos de Don José Romeros). El escultor de Cámara del Rey, Dionisio Sancho presentó cuatro diseños de catafalco de entre los que se eligió uno. Los únicos adornos del túmulo fueron escudos heráldicos, algunas inscripciones laudatorias en castellano y un busto de la reina. Desparecieron por lo tanto los emblemas y las alegorías, pues el monumento se adaptó a la sencillez requerida por el neoclasicismo: "Para las inscripciones se tenia muy presente que el verdadero merito y gracia, sobre todo de las sepulcrales, consistia en su sentenciosa y energica brevedad y sencillez segun el bello gusto de la respetable antiguedad (...) se propendia tambien á la opinion de que no debian ser sino muy pocas"[19]. Poco tiempo después de celebradas las exequias por Isabel de Braganza las autoridades de Guadalajara fueron sorprendidas por la noticia del fallecimiento de Carlos IV y su esposa María Luisa de Borbón. Ordenaron levantar de nuevo el catafalco, limitándose a sustituir las inscripciones referidas a la Braganza por otras alusivas a los padres de Fernando VII.



Fig. 4. Catafalco de Isabel de Braganza levantado en la ciudad de La Habana, 1819, Archivo General de Indias.

El Ayuntamiento de México también publicó un breve texto con las funciones organizadas por él, la *Relación de la ejecutado en la siempre fiel ciudad de México, emporio del Nuevo Mundo, metrópoli dela Nueva España, en señal de su profundo sentimiento por la temprana infausta muerte de nuestra amada reina y señora Doña Isabel de Braganza* (Oficina de don Juan Bautista de Arizpe, México, 1820). La relación se inauguraba con un vista del salón luctuoso del Ayuntamiento donde se publicó el bando de lutos y donde se dieron los pésames (Fig. 5). En él podemos ver cómo se ha enlutado el espacio, cómo se aloja el retrato bajo dosel, cómo el virrey está rodeado de los miembros del cabildo para recibir los pésames e incluso cómo se cubrió la lámpara. Se ocupó de la dirección de la construcción del catafalco el director de la Academia de San Carlos, Rafael Ximeno y Planes. No obstante, según Francisco de la Maza el túmulo había sido construido en 1812 por Manuel Tolsá para las exequias del arzobispo Lizana

19. *Reales exequias...*, op.cit., pág. 16.

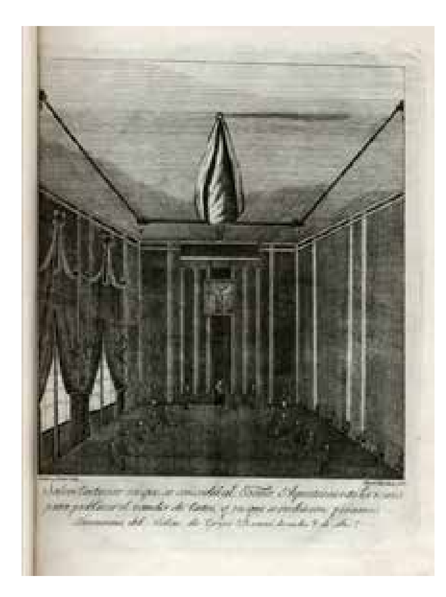


Fig. 5. Vista del salón luctuoso del Ayuntamiento de México, en *Relación de la ejecutado en la siempre fiel ciudad de México, emporio del Nuevo Mundo, metrópoli dela Nueva España, en señal de su profundo sentimiento por la temprana infausta muerte de nuestra amada reina y señora Doña Isabel de Braganza*. México, Oficina de don Juan Bautista de Arizpe, 1820.

y fue readaptado bajo la dirección de Ximeno para esta ocasión, por ello la relación sólo se refiere a que su construcción fue dirigida por el director de la Academia.

Las inscripciones latinas se encargaron a Francisco Manuel Sánchez de Tagle y a José María Villaseñor Cervantes, y las poesías castellanas al padre Manuel Sartorio. El catafalco estaba formado por un zócalo cuadrado, de almohadillado amarillo y con una puerta en cada lado, y se adornó con calaveras, colgaduras negras y lápidas de mármol con octavas (Fig. 6). Se ornamentó también con medallones en los que se veían personificaciones de la Fecundidad, de la Humildad, de la Caridad, del Amor Conyugal, de la Abstracción del gobierno, de la Magestad y del Amor, de la Honestidad, y numerosos pebeteros. Sobre el basamento se levantaba una pirámide cuadrangular de pórfido, abierta por los cuatro lados por intercolumnios jónicos, con ocho columnas de mármol blanco, basas y chapiteles dorados. En el centro se elevaba un pedestal con cuatro bajos relieves imitando el mármol blanco en sus cuatro frentes. En dos se representaban las armas de España y Portugal, y en los dos de los lados las figuras llorosas de España y América. Sobre el pedestal se colocó el sepulcro, de lapislázuli y dorado, con los despojos reales. Cuatro cortinajes descendían de la bóveda de la catedral y se ataban en cuatro columnas en las esquinas. Terminaba la pirámide con un trozo truncado, y sobre ella la Religión. El túmulo sería también reaprovechado para las exequias del rey Carlos IV y de la reina madre María Luisa de Borbón que fallecían poco después, pues en apenas unos meses se celebraron las exequias de un rey y de otra reina, anunciando la agonía de la monarquía en el virreinato. Apenas un año después la Nueva España alcanzará su independencia. No obstante, este catafalco será guardado y empleado de nuevo para las exequias del emperador Agustín de Iturbide en 1838, el obispo Belaunzarán en 1862 y hasta del papa Pío IX en 1878[20].

Breves conclusiones

El rico acervo de grabados, acuarelas y dibujos que se conservan en los distintos museos y bibliotecas del mundo nos permite comprobar la riqueza arquitectónica, decorativa e iconográfica que se desarrolló en

20. Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias...*, op.cit., págs. 145-149.

la Nueva España durante el periodo virreinal. Gracias a este patrimonio podemos comprobar la circulación de modelos arquitectónicos, decorativos e iconográficos. Este hecho podemos evidenciarlo incluso en una fecha tan tardía como 1819, cuando la monarquía española entra en crisis en el virreinato novohispano todavía las autoridades organizan las exequias de una reina igualmente efímera, a la que apenas habían conocido durante un año y en la lejanía. No obstante, los catafalcos levantados muestran una sorprendente coincidencia a todos los niveles. Las arquitecturas levantadas en México, Guadalajara y La Habana reproducen los modelos neoclásicos europeos caracterizados por la sencillez, que recurren a sencillos templetes, cenotafios piramidales o en forma de columnas de formas volumétricas muy puras, de poca altura y generalmente de tres cuerpos, con un sentido ascensional muy piramidal. La riqueza decorativa barroca da paso en estos túmulos a la inspiración clásica en forma de medallones, alegorías de virtudes femeninas regias, relieves clasicistas, inscripciones latinas, pebeteros. La lamentación por el óbito se manifiesta en la presencia de la Muerte, de matronas y geniecillos llorosos, de los orbes enlutados, del trono caído. En los programas iconográficos destacan las virtudes femeninas de la reina, enfatizando sobre todo su faceta hogareña y su amplia formación intelectual. Visualmente y artísticamente la unidad reina en los grabados de Madrid, Sevilla, Roma, La Habana y México, fruto de siglos de un acervo festivo común, a pesar de que el imperio hispano está a punto de desmoronarse.



Fig. 6. Catafalco de Isabel de Braganza levantado en la Catedral de México, en *Relación de la ejecutado en la siempre fiel ciudad de México, emporio del Nuevo Mundo, metrópoli dela Nueva España, en señal de su profundo sentimiento por la temprana infausta muerte de nuestra amada reina y señora Doña Isabel de Braganza*. México, Oficina de don Juan Bautista de Arizpe, 1820.

Donantes y patronos de las misiones jesuitas de la Antigua California (1697-1768). Un estudio de caso: la familia del marqués de Villapuente

María del Mar Muñoz González
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
mmmuogon@upo.es

Resumen:
En este artículo se hace un acercamiento a quiénes formaron parte de la familia del marqués de Villapuente y cómo financiaron las misiones jesuitas que se implantaron en la península de California entre 1698-1768. En las fuentes jesuíticas encontramos referencia a la bondad de sus benefactores, pero es importante desentrañar cuáles fueron los intereses y motivaciones de dichos personajes más allá de las inquietudes religiosas.
Abordaremos los negocios y trámites económicos en los que estaban inmersos, las ganancias y beneficios que obtenían de dichas donaciones, sus redes clientelares y familiares, sus prácticas testamentarias y la relación que guardaban éstas con la donación de misiones, etc. Se pretende seguir el rastro dejado por los capitales, propiedades y bienes y sus respectivos donantes.
Palabras clave: misiones, jesuitas, nobleza, donaciones, préstamos, Baja California.

Abstract:
In this article, an approach is made to the Marquis Villapuente's family who founded the Jesuits missions that were introduced in the Lower California between 1698-1768, the grants they gave to the Society of Jesus and the reason why this assistance was made. References about the people's benignity are found in the written sources, but the reasons of the benefactors must be found out.
Businesses and profits that were obtained because of the grants, clientelism, networks and testaments will be studied. The trails left by the capital, properties and goods and their benefactors will be followed.
Keywords: *missions, Jesuits, nobility, grants, loans, Lower California.*

Introducción

En este artículo se va a abordar la trayectoria de un personaje singular en su tiempo, pero que visto desde la perspectiva histórica se convierte en un ejemplo típico del llamado grupo de los Montañeses[1] y de la nueva aristocracia dieciochesca del Virreinato novohispano: José de la Puente y Peña, Marqués de Villapuente. Los aspectos fundamentales en su vida fueron los estrechos vínculos con su grupo familiar en Nueva España.

La característica que hace peculiar al marqués de Villapuente y su familia es el modo en que se insertan como donantes, prestamistas y prestatarios de la Compañía de Jesús a través del Fondo Piadoso de las Californias. Dicha institución económica fue, como veremos más adelante, la que se creó para canalizar las donaciones que realizaban para sustentar a las misiones de la Península californiana[2].

De la montaña a la Nueva España: vida de José de la Puente y Peña

La primera cuestión que se ha de tratar es una breve reseña biográfica de nuestro protagonista, José de la Puente y Peña, marqués de Villapuente. Para delinear su vida se ha recurrido principalmente a tres textos que han dejado noticias sobre sus hechos y obras.

La más antigua biografía a la que se ha tenido acceso fue escrita por el jesuita Juan Villafañe como prólogo de la biografía de Magdalena de Ulloa, fundadora de los Colegios de Villagarcía de Campos y Santander. Esta biografía está escrita en vida del Marqués

1. Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña a la Nueva España: los caminos hacia la nobleza titulada (siglo XVIII)", Aranda Pérez, Francisco José (coord.). *Burgueses o ciudadanos en la España moderna*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2003, págs. 257-302.

2. Burrieza Sánchez, Javier. *Jesuitas en Indias: entre la utopía y el conflicto. Trabajos y misiones de la Compañía de Jesús en la América moderna*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007, pág. 301.

3. Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña...", op.cit., págs. 257-302.

(1723) y a él dedicada[4]. Es por esta razón por la que en dicho texto se puede encontrar una completa exaltación de las supuestas virtudes y bondades de Villapuente que se reiterarán en las otras dos biografías. La siguiente reseña biográfica forma parte de la monumental y conocida obra del jesuita Francisco Javier Alegre[5], escrita años después de la muerte del Marqués y siguiendo esa línea de ensalzar su figura pero añadiendo nuevos datos sobre sus obras piadosas que no aparecen en la primera.

La tercera y última forma parte, a modo de apéndice, de un peculiar documento impreso ideado por el también jesuita Agustín de Vergara[6]. Este documento tenía como finalidad desagraviar al marqués de Villapuente, a su prima Gertrudis de la Peña y las Misiones de Californias, como herederas de ambos, en el pleito iniciado por los descendientes del Marqués de las Torres de Rada, segundo esposo de Gertrudis.

Si nos centramos en el personaje principal que vertebra nuestro texto podemos destacar que José de la Puente y Peña nació en el barrio de Estaños, en el municipio de Muriedas, valle de Camargo, al norte de Cantabria y muy próximo a Santander. Hay cierto desacuerdo entre los investigadores que han abordado la figura de Villapuente: María del Mar Felices de la Fuente[7] indica que su nacimiento fue en 1670, mientras que para Javier Sanchiz Ruiz ésta fue la fecha del bautizo, retrotrayendo la fecha del nacimiento a 1663[8].

4. Villafañe, Juan S.I. *La Limosnera de Dios: relación histórica de la vida y virtudes de la Excma. Señora Doña Magdalena de Ulloa; Toledo, Osorio y Quiñones, mujer del Excmo. Señor Luis Méndez Quijada, comendador del Viso y Santa Cruz, de Argamasilla y Moral, y Obrero Mayor de la Orden de Calatrava,… fundadora de los colegios de Villagarcía, Oviedo y Santander de la Compañía de Jesús.* 1723, Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=684>, (consultado el 21 de diciembre de 2016), págs. 2r-4v; González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria, Don Pedro Velarde y Santiyán y sus antepasados. El Marqués de Villapuente de la Peña.* Camargo: Ayuntamiento de Camargo, 2009, pág. 70.

5. Alegre, Francisco Javier, S.I. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España.* México: Imp. de J. M. Lara, 1841-1842, t. 3, págs. 270-271.

6. Vergara, Agustín de. S.I. *Manifiesto que saca a la luz, el defensor de los bienes del Marqués de Villapuente en representación de la Marquesa de las Torres, ambos difuntos, para el desagravio y vindicación de las imposturas […] Dase noticia sucintamente de los hechos ilustres del Marqués de Villapuente, los servicios a ambas Majestades, sus elogios y el manantial inagotable de su caudal […].* Puebla de los Ángeles: Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega, 1741, págs. 129-137.

7. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques. Biografías de nobles titulados durante el reinado de Felipe V.* Madrid: Doce Calles, Fundación Cultural de la Nobleza Española, Sevilla: Junta de Andalucía, 2013, págs. 300-301.

8. Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente de La Peña a don José de La Puente y Peña Castejón Y Salzines", *Revista de Estudios de Historia Novohispanos*, n.º 41, julio-diciembre 2009, págs. 135-150.

José de la Puente fue hijo de Juan de la Puente Castejón y de María de la Peña y Salcines. Su padre fue hidalgo, figuró en los registros de moneda forera de 1664 y 1681 y desempeñó los empleos de alcalde de la Santa Hermandad y regidor en Muriedas. Por el lado materno la hidalguía y nobleza de la familia se acreditó en uno de sus tíos que fue investido con hábito de orden militar[9].

Viaje a México

En el año 1678 tuvo que partir para México al ser requerido por su tío, hermano de su madre, Francisco de la Peña y Salcines, del Hábito de Calatrava desde el año 1688[10]. En la biografía del padre Villafañe se menciona que José de la Puente fue enviado a México por sus virtudes[11] pero también añade que era el tercer hijo de cuatro hermanos, lo que hace pensar que la familia intentase buscar el mejor futuro para él por su complicada posición genealógica.

En la ciudad de México, permaneció durante cuatro años de aprendizaje y al cabo de ellos se puso al frente de haciendas y ganados que su tío le confiara, en cuya administración incrementó rápidamente los cuantiosos intereses que gestionaba[12]. Para entonces su tío se había consolidado como un importante mercader de la Ciudad de México y llegó a desempeñar los empleos de capitán de las reales guardias y de alcalde ordinario[13] de dicha ciudad. Poseía una cuantiosa fortuna basada en vastísimas haciendas de tierras y ganados[14].

No es de extrañar que también José de la Puente siguiese los pasos comerciales de su tío. Su prestigio económico creció cuando controló el abastecimiento de carnes de Chalco y su jurisdicción, adonde había sido enviado[15]. Sus rebaños llegaron a la cifra de 150000 reses, que venían a producir 70000 pesos fuertes de promedio anual[16] y sus propiedades y grandes haciendas y ranchos, llegaron a proporcionar lo suficiente para mantener y sustentar a sus ganaderías y servicios[17]. Pero no se frenaron ahí sus intereses mercantiles ya que también par-

---

9. Ibídem.
10. Ibíd.
11. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria*..., op.cit., pág. 79.
12. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente y de la Peña primer marqués de Villapuente de la Peña", *Aportación al estudio de la historia económica de la montaña*. Santander, 1957, págs. 691-692.
13. Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente...", op.cit., págs. 135-150.
14. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques*..., op.cit., págs. 288-289; Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña...", op.cit., pág. 268.
15. Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente...", op.cit., págs. 135-150.
16. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., pág. 691; González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria*..., op.cit., pág. 71.
17. Ibídem.

ticipó en la compra-venta de plata y el comercio de la cochinilla de Oaxaca[18].

José María Imízcoz ha estudiado este tipo de relaciones familiares "transoceánicas", de las cuales acabamos de dar un ejemplo. Imízcoz hace hincapié en la reciprocidad: la solicitud o petición de un pariente peninsular dependía de la disponibilidad de éste. Y el viaje de éste dependía de la financiación y ganancias prometidas por el pariente novohispano. Los familiares esperaban el patrocinio de sus parientes y se dirigían a ellos para colocar a sus vástagos o para obtener auxilio económico[19].

La relación entre José de la Puente y Francisco de la Puente es un ejemplo de los vínculos entre tíos y sobrinos. Estos nexos significaban la perpetuación de los lazos de hermanos que intercedían para procurar un futuro mejor a la siguiente generación. Además estas conexiones se prolongaban y mantenían a ambos lados del Océano. No era raro que comerciantes establecidos en Ultramar solicitaran a su familia que enviaran a un pariente para hacerles compañía en su vejez y después heredar sus bienes[20]. La ayuda de estos lejanos parientes fue importante tanto por sus aportaciones económicas como por su patrocinio para dar carrera[21]. Esta ayuda era posible porque pertenecían a familias bien acomodadas de comerciantes mayoristas, funcionarios o eclesiásticos[22].

Milicia y participación en la administración virreinal

A las actividades agro-ganaderas y mercantiles a las que se dedicó José de la Puente hay que unir su carrera militar. Siendo joven comenzó a servir como soldado de la armada de Barlovento –durante más de ocho años[23]– y acudió a sofocar una rebelión en la Ciudad de México, siendo nombrado por el virrey capitán de infantería miliciana. Es por estas actuaciones por las que Carlos II le hizo del hábito de Santiago[24]. Continuó su carrera militar en Florida en donde fue nombrado go-

18. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques*..., op.cit., pág. 301; Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., págs. 692-693 y 698; Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña...", op.cit., págs. 278-279.
19. Imízcoz Beunza, José María. "El patrocinio familiar. Parentela, educación y promoción de las élites vasco-navarras en la Monarquía Borbónica", Chacón Jiménez, Francisco; Hernández Franco, Juan (eds.). *Familias, poderosos y oligarquías* / [Seminario "Familia y élite de poder en el Reino de Murcia. Siglos XV-XIX"]. Murcia: Universidad de Murcia, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Servicio de Publicaciones, 2001, pág. 97.
20. Ibídem, pág. 99.
21. Ibíd., págs. 97-98.
22. Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña...", op.cit., págs. 283-284.
23. Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente...", op.cit., pág. 289.
24. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., pág. 693.

bernador y financió la recluta de una compañía de infantería para guardar el presidio[25].

En 1700 logró integrarse en el cabildo de la ciudad de México ocupando los puestos de regidor y alcalde mayor[26] donde financiaría dos años más tarde la construcción de un depósito de agua, por el que entregó al Tesorero-Mayordomo de los propios y rentas de la ciudad 2000 pesos[27]. En las mismas fechas levantó una compañía de cincuenta hombres montados, vestidos, armados y mantenidos a su costa, para defender Veracruz de los posibles ataques de holandeses e ingleses, servicio por el cual recibió el título de capitán de caballos corazas[28].

Para 1703 viajo a España donde negoció el levantamiento de un Tercio de 500, vestidos, armados y mantenidos de su costa durante un año –que le supuso un gasto aproximado, según él, de 90000 pesos–, a cambio de obtener, entre otras mercedes, un título de Castilla. Obtuvo el grado de maestre de campo de infantería española[29], cuatro mercedes de hábitos de las Órdenes Militares y una llave de gentilhombre de Cámara[30]. Y finalmente para 1705 le fue otorgado el título de marqués de Villapuente de la Peña[31].

Adquirió, en 1710, por 3000 pesos el oficio de gobernador del Nuevo Reino de León y la alcaldía mayor de las cuatro villas del marquesado del Valle de Guajaca por 45000 reales, y por un período de cinco años[32]. Sus prácticas venales no acaban aquí puesto que para los años 1707 y 1711 se tiene constancia de que realizó donaciones al erario real siendo respectivamente virreyes el duque de Alburquerque[33] y el duque de Linares[34].

Sus primas y primos mexicanos

Redes familiares de José de la Puente y Peña

Los historiadores que han investigado el Fondo Piadoso de las Californias apuntan que esta institución se consolidó cuando Gertrudis de la Peña, prima del marqués de Villapuente, donó a las misiones jesuitas, de manera conjunta con el sobredicho primo, la

25. Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente…", op.cit., pág. 289.
26. Ibídem.
27. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques…*, op.cit., pág. 289.
28. Ibídem; González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria…*, op.cit., pág. 73.
29. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques…*, op.cit., pág. 301.
30. Ibídem.
31. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria…*, op.cit., pág. 54.
32. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques…*, op.cit., págs. 301-302.
33. Ibídem.
34. Ibíd.

hacienda de San Pedro de Ibarra y sus agostaderos anexos[35] como veremos más adelante.

Gertrudis de la Peña y Rueda[36] era hija de Francisco de la Peña y Salcines. Nació en México en 1663 y murió en 1738. Se casó tres veces y en estas tres ocasiones con prohombres pertenecientes al grupo de los Montañeses[37]. Primero se casó en 1687 con Martín de Amor Otañez y Llano, nacido en Santander y muerto en México en 1694. Con él tuvo dos hijos que morirían pronto: María y Pedro Cayetano. Gertrudis no volvería a tener descendencia. Después se casó con Francisco Lorenz de Rada y Arenaza y Horma, primer marqués de las Torres de Rada que moriría en 1713. En junio de 1717 se casó en secreto con su primo[38]. Aunque sobre este matrimonio hay también desencuentro entre los investigadores, ya que María del Carmen Velázquez lo puso en duda en su obra sobre el Fondo Piadoso[39]. Por encima de este detalle, es más interesante destacar que Gertrudis nombró al marqués de Villapuente administrador de las haciendas de San Pedro de Ibarra y Arroyozarco[40], que como hemos mencionado ya, en 1735 pasarían a manos de los jesuitas con el fin de que sus rentas sostuviesen las misiones de Californias[41]. Además de este auxilio a la labor misional de los jesuitas, contribuyó a la edificación de la Iglesia Profesa de la Compañía de Jesús donde sería sepultada.

José de la Puente y Peña y Gertrudis de la Peña estuvieron estrechamente unidos a una de las hermanas de Gertrudis, María Rosa de la Peña. Esta última estuvo casada con Pedro de Tagle Villegas. Estos tres personajes fueron el eje central del engranaje en torno al cual giraban misioneros, padres procuradores, préstamos, haciendas y misiones.

---

35. Archivo de General Notarías de la Ciudad de México (desde ahora AGNCM), Volumen 700. Notario Francisco del Valle. Año 1735, f. 154, ff. 293v-295v.: "Donación de las Haciendas de San Pedro de Ibarra y demás a ello pertenecientes en favor de las Misiones de Californias"; AGNM, Californias, vol. 80, f. 233, en Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso de las Misiones de Californias. Notas y documentos*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1985, págs. 20-21.

36. Oviedo, Juan Antonio de. *Elogio fúnebre de doña Gertrudis de la Peña, marquesa de las Torres de Herrada*. México: Imp. Sánchez, 1739; en Josefina, Muriel de. *Cultura femenina novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, págs. 31-32.

37. Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña...", op.cit., págs. 257-302.

38. Zárate Toscano, Verónica. *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria, 1750-1850*. México: El Colegio de México e Instituto de Investigaciones Históricas Dr. José María Luis Mora, 2005, págs. 461-462.

39. Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso...*, op.cit., págs. 20-21.

40. Lara Bajón, Javier. *Arroyozarco: puerta de tierra adentro. Breve Historia de la Hacienda*. Instituto Mexiquense de Cultura, 2003; Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente...", op.cit., págs. 135-150.

41. Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente...", op.cit., págs. 135-150.

A este trío de donantes se une la figura de Andrés Antonio de la Peña, que fue hermano de Gertrudis y María Rosa. Este caballero de la Orden de Alcántara y ministro del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda en Madrid, fue uno de los muchos funcionarios reales en España afectados tras las primeras reformas decretadas por Felipe V en el Consejo de Hacienda[42]. Nació en México donde habían emigrado sus abuelos maternos[43]. En 1707 la Corona resolvió que pasara a servir en el Real Tribunal de la Contaduría Mayor de Cuentas de México. En el título que se le despachó no se especificaba el empleo concreto asignado, aunque se sobreentendía que era el de contador[44]. El propio Andrés Antonio de la Puente declaró haber realizado un importante donativo para asegurar este puesto[45]. Para estas fechas también se tiene noticia de que el marqués de Villapuente había realizado un donativo a la Hacienda Real. Esto hace suponer que el citado marqués contribuyó a que su primo obtuviese un lugar en la administración virreinal a su regreso a la Ciudad de México. Ya unos años antes Villapuente, al recibir el marquesado, había intervenido a favor de su pariente solicitando como favor a su dignidad que se le restituyera la plaza de Consejero de Hacienda a su primo y más tarde sería, como hemos visto, cuando lo promovió a la Contaduría Mayor de Nueva España[46].

Los esposos de sus primas

El segundo esposo de Gertrudis de la Peña, Francisco Lorenz de Rada y Arenaza y Horma nació en Laredo, Santander, en 1660 y murió en México (se dan dos fechas: 1713 y 1725). Se casó con Gertrudis de la Peña en Veracruz, el 17 de octubre de 1700[47]. Fue, al igual que Villapuente, maestre de campo, además de caballero de Santiago, corregidor de Veracruz, gran canciller de la Real Audiencia de Nueva España, canciller mayor, mediante la compra de oficios, de las Audiencias de México, Guatemala, Guadalajara, Santo Domingo y Manila[48]. El dinero[49] fue el principal motor de su ascenso, por lo

42. Cremades Griñán, Carmen María. *Borbones, hacienda y súbditos en el siglo XVIII*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993, págs. 30-31; Martín Baeza, Ascensión. "Creación y reformas de un oficio inestable: el regente del Tribunal de Cuentas de México (1708-1781)", *Temas Americanistas*, n.º 27, 2011, pág. 4.

43. Martín Baeza, Ascensión. "Creación y reformas de un oficio inestable: el regente del Tribunal de Cuentas de México (1708-1781)", *Temas Americanistas*, n.º 27, 2011, pág. 4.

44. Ibídem. pág. 5.

45. Ibíd.

46. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., págs. 698-701.

47. Zárate Toscano, Verónica. *Los nobles ante la muerte*..., op.cit., págs. 461-462.

48. *Real Cédula expedida en 8 de septiembre de 1725 para que a la Marquesa de las Torres se le guarden las honras y facultades al oficio que posee de chanciller mayor de las Audiencias de Nueva España*. AGNM, Californias, vol. 63, exp. 45, ff. 350r-354r.

49. Felices de la Fuente, María del Mar. *Condes, marqueses y duques*..., op.cit., págs. 255-256.

que es más que posible que también favoreciera su ingreso hasta la nobleza titulada, teniendo en cuenta su experiencia venal y la escasez de servicios personales como para ser recompensado con semejante honor. De hecho, la falta de méritos se puso de manifiesto tanto en el decreto de creación como en el título de nombramiento[50].

Mantuvo una muy estrecha relación de amistad, que probablemente fuese también comercial y financiera, con José de la Puente y Peña[51]. Debieron ser amigos y compañeros de "andanzas" tal y como se describe en las biografías del primero de ellos: "Los divertimentos que más entretenían el caballeroso espíritu de V. S. eran manejar con destreza la espada, digno discípulo de aquel gran maestro en esta arte, Don Francisco Lorenzo de Rada, Caballero de la Orden de Santiago, primo de V. S. celebrado no sólo en España, sino en las naciones extranjeras por la valentía y destreza de su brazo cuyas prendas le hicieron acreedor de las mercedes con que le premió la tierna memoria del Señor Carlos II, que goza de Dios y eternizado este caballero la suya con dar al público lo más exquisito de este arte, etc."[52].

Por lo que respecta al esposo de María Rosa de la Peña, Pedro de Tagle Villegas, se sabe fue caballero de la Orden de Calatrava y que participó activamente en los negocios de sus familiares políticos. Su nombre y rúbrica aparece de manera recurrente en los recibos, billetes, cartas y testimonios de la familia. Como ejemplo se puede recurrir al testimonio de donación[53] de bienes que hizo su esposa a las misiones californianas para apreciar la incansable labor de compra-venta y acumulación de tierras.

Obras pías y donaciones

De forma paralela a sus actividades militares y muy estrechamente vinculada a las tareas ganaderas y mercantiles, Villapuente desarrolló una prolífica labor benéfica y asistencial. Estos gestos de "buena voluntad" o de caridad cristiana se suponían como fundamentales para la obtención de cierto status y renombre. Sumado a la inversión en las acciones militares le permitió la obtención de un título nobiliario. Por esta labor "benéfica" el padre Villafañe lo denominó como el "Tesorero de Cristo"[54]. Los estudios realizados sobre las Californias y la Compañía de Jesús, mencionan al marqués de Villapuente, como

50. Ibídem.
51. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria...*, op.cit., pág. 80.
52. Ibídem.
53. *Testimonio de cesión de los agostaderos del Nuevo Reino de León a las Misiones de California por doña María Rosa de la Peña.* AGNM, Californias, vol. 60, exp. 23, ff. 481v-491; en Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso...*, op.cit., págs. 200-204.
54. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria...*, op.cit., pág. 81.

uno de los propulsores y benefactores de la labor misional[55], sin embargo, ninguno de los autores que lo mencionan en dicha temática, ha profundizado en su trascendencia[56] más allá del ámbito novohispano.

Sobre su generosidad a favor de los jesuitas, sirva de compilación lo escrito por el padre Francisco Javier Alegre[57]:

- África: remitió grandes sumas en diversas ocasiones para redención de cautivos.
  - Argel: un hospicio de padres franciscanos observantes para el amparo espiritual de los cautivos cristianos.
- Asia (India, Japón y China)[58]: sustento de misioneros catequistas y fábrica de iglesias.
  - Macao: fundó una casa o cuna de misericordia para recoger los niños expuestos en las calles.
  - En la India levantó la Iglesia de Pandicheví[59].
  - Travancor, Ternate, Maduré, Coromandel: sustentar ministros y catequistas envió importantes cantidades. En los Reinos de Trabancor, Ternate, Maduvé y Coromandel sostuvo sus iglesias y misiones con largas limosnas[60].
  - A la misión jesuítica de las Palaos dio 11000 pesos[61].
  - Filipinas: fundó un presidio de indios boholanos contra las invasiones de musulmanes. En Filipinas estableció un presidio contra las invasiones de los mahometanos que dificultaban la propagación de la fe[62].

---

55. Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso...*, op.cit., Sanchiz Ruiz, Javier. "Título de Marqués de Villapuente...", op.cit., págs. 135-150; Guerrero, Omar. *Las raíces borbónicas del estado mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994; Negro Tua, Sandra; Marzan, Manuel María (comp.). *Esclavitud, economía y evangelización: las haciendas jesuitas en la América virreinal*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
56. Escagedo y Salmón, Mateo. *Solares Montañeses viejos linajes de la provincia de Santander*. Santoña-Torrelavega, 1925-1933, 7 vol.; Martínez de Cossío, Leopoldo. *Los caballeros de las órdenes militares en México: Catálogo biográfico y genealógico*. México, Santiago, 1946.
57. Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*. Tomo III, México: Impresa por J. M. Lara, 1842, págs. 270-271.
58. *Carta do Marques de villa Puente Feita*. México 23 de Fevereiro de 1723, fl. 33r-34v. *Carta de Marques de Villa Puentte para o P. Provincial ou Superior das missões de Macao*. Messico Febrero 21 de 1722, fl. 50r-56v. *Carta do Marques de Villa Puente para o P. Provincial ou Superior das missões de Macao*. 21 de 1722, fl. 57r-58v. *Carta de Andres Licardi para o P. Provincial de la Provincia de Japon*. Mexico Febrero 18 de 1723, fl. 64v. *Carta do Senhor Marquez de la Villa Poete ao Reverendo P. Superior Jozê Pires*. Mexico y Março 20 de 1724 años, fl. 94r-96v. *Carta de Marquez de Villa Puente para o P. Jozé Pires da Companhia de Jesus*. Mexico y Marzo 24 de 1725, fl. 208r-209v. *Carta de Augustin Soler para o P. Provincial de Japon Joseph Pires*. Mexico y Marzo 9 de 1725, fl. 209v. CÓDICE 49-V-28, Jesuítas na Ásia, Biblioteca Da Ajuda, Lisboa.
59. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., págs. 696-697.
60. Ibídem.
61. Ibíd.
62. Ibíd.

- º Jerusalén: contribuyó generosamente al adorno de los Santos Lugares y dio cuantiosas limosnas para los peregrinos que los visitaban[63].
- Europa:
  - º Italia: ofreció espléndidos dones al Santuario de Loreto[64].
  - º Costeó y contribuyó con 7000 pesos a los gastos del proceso de beatificación del Venerable Padre Luis de la Puente[65], de la Compañía de Jesús[66].
  - º Santander: Reedificó la iglesia antigua de la Compañía de Jesús en Santander, hoy parroquia de la Anunciación[67]. En 1699 dio 35000 pesos para que con los intereses se mantuvieran ocho padres, dos para misiones, un maestro de teología y otro de filosofía[68]. Otras fuentes indican que la cifra ascendía a 42000 pesos. Aceptó el patronato de esta institución, no ya por lo que tenía de honorífico, sino por el deseo de prestar al Colegio protección pecuniaria[69].
  - º En su pueblo de Muriedas, mandó edificar la iglesia parroquial de San Vicente[70] con dos capillas una con la Advocación de Nuestra Señora de Guadalupe de México y la otra para San José[71].
  - º Dotó al valle de Camargo de iglesias y escuelas[72].
  - º Financió becas para las universidades de Salamanca, Valladolid y Alcalá[73].
  - º Cataluña: adornó el colegio e iglesia de la cueva de Manresa, teatro de la penitencia de nuestro padre san Ignacio, y cuna de la Compañía.
  - º Navarra: Comenzó a fundar un colegio de misioneros en la casa y castillo de Javier.
- América: diarias limosnas a mendigos y vergonzantes, dotes de virtuosas doncellas, capellanías y obras pías.
  - º Empleó más de ochenta mil pesos en la fábrica del convento de san José Tacubaya de religiosos Descalzos de san

63. Ibíd.
64. Ibíd.
65. Rivera Manescau, Saturnio. *Notas para un estudio biográfico del Venerable Padre Luis de la Puente, S. J.* Valladolid: Revista Histórica, 1924.
66. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., págs. 696-697.
67. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria...*, op.cit., pág. 54.
68. Ibídem, pág. 79.
69. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., págs. 696-697.
70. Ibídem.
71. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria...*, op.cit., pág. 54.
72. Ibídem.
73. Ibíd.

Francisco. Financió la fundación de San José de Tacubaya para Franciscanos Descalzos en México[74].

º Pimería: fundó las dos misiones de Busanic y Sonoydad, mudándose por su devoción en el de San Miguel el nombre que antes tenía de San Marcelo.

º Caracas: ayudó con diez mil pesos a la fundación del colegio (de la Compañía de Jesús). Ayudó con dos mil pesos a la fundación del colegio de Caracas[75].

º La Habana: ayuda con diez mil y cincuenta al colegio de jesuitas. Ayudó con 2050 pesos al colegio de la Habana[76].

º México: dejó diez mil pesos para la fundación de una casa de ejercicios.

º Contribuyó al sostenimiento de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en México[77]. Dio más de 112000 pesos a la Casa profesa de la Compañía de Jesús, de la ciudad de México[78].

º 10000 pesos para la Casa de Ejercicios Espirituales de la ciudad de México[79].

º Envío de caudales a las misiones del Nayarit, y las del Moqui y Nuevo México.

- Muerte: en su "última ancianidad", peregrinó desde México a la ciudad de Loreto y a los Santos Lugares. A su regreso a España distribuyó en limosnas todos sus bienes y se dirigió a la casa de los Jesuitas en Madrid y pidió ser admitido[80]. Hizo el noviciado y profesó los primeros votos. Poco tiempo después fallecía en 1739[81].

Fondo Piadoso de las Californias

Los jesuitas tuvieron que recurrir a fuentes alternativas de ingresos. Los ignacianos llegaron a ser la más inteligente de todas las órdenes en la búsqueda de benefactores ricos. Recaudaban caudales entre comerciantes, ricos ganadores y clero secular. Francisco Eusebio Kino, Juan María Salvatierra y Juan de Ugarte fueron puerta a puerta recogiendo fondos. Alonso Dávalos, conde de Miravalles y Mateo Fernández, marqués de Buena Vista, suscribieron por dos mil pesos. La Cofradía de Dolores (Colegio de San Pedro y Pablo en México) dio ocho mil pesos. Juan

74. Ibíd. pág. 81.
75. Ibíd., pág. 83.
76. Ibíd.
77. Ibíd., pág. 81.
78. Jado Canales, Ángel. "Don José de la Puente...", op.cit., págs. 696-697.
79. Ibídem.
80. González Echegaray, Carmen. *El héroe de Cantabria*..., op.cit., pág. 83.
81. Ibídem, págs. 83-84.

Caballero y Ocio, un sacerdote y gran benefactor de Querétaro, donó veinte mil pesos. Mientras, el tesorero de Acapulco, Pedro Gil de la Sierpe Romero, facilitó barcos para el transporte a través del Golfo. El marqués de Villapuente también hizo donaciones de por lo menos 200000 pesos a las misiones de las Californias[82].

El dinero que donaron los primeros bienhechores de los jesuitas sirvió para pagar la primera expedición del padre Salvatierra. Siguieron recibiendo donaciones que se reunieron en un fondo administrado por un procurador. Dicho fondo adquirió permanencia y recibió el apelativo de Fondo Piadoso de las Misiones de las Californias. Según describió Clavijero, erigir una misión costaba diez mil pesos, es decir, se necesitaba un capital de diez mil pesos para que con el rédito anual de quinientos pesos se sostuviera el misionero que atendería la misión. Así que los padres tuvieron que continuar su labor de propaganda para contar con donaciones suficiente para fundar nuevas misiones[83].

En carta del padre Píccolo de 1702 ya se reconoce a José de la Puente como uno de los insignes bienhechores de las misiones californianas[84]. Para 1706 se tiene constancia de entregas parciales, por lo menos dos mil cien pesos y de dos depósitos de diez mil pesos[85]. Paralela y complementariamente a estas donaciones Juan María Salvatierra consultó a sus superiores, si se contemplaba la adquisición de haciendas para asegurar los capitales que se venían donando para apoyar las misiones. El padre general Michelangelo Tamburini no censuró la idea y dio la autorización[86]. Dicha autorización se recibió en la Nueva España en 1716 y pronto se instruyó al procurador de las misiones para que viera la forma de invertir el dinero disponible en tierras de labor y en ganado[87].

Bajo esta premisa los jesuitas pudieron incluir algunos predios donados por don José de la Puente en esa dinámica de sustento y ampliación de las propiedades del Fondo Piadoso. Dichos predios eran: Nuestra Señora de los Dolores de Buzio, San José de Petigán, la estancia del Arbolillo o el Pino, la de Luis Marín, la de Teupa,

---

82. Masten Dunne, Peter. *Black robes in Lower California*. Berkeley: University of California, 1952, págs. 41, 107, 298; Clossey, Luke. *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*. Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press, 2010, pág. 166.
83. Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso...*, op.cit., pág. 15.
84. Píccolo, Francisco María. "Carta del Padre Píccolo al Padre Procurador General (México, 22 de mayo 1702)", Burrus, Ernest J. (Ed.). *P. Francisco María Píccolo, S. J. Informe del Estado de la Nueva Cristiandad de California 1702 y otros documentos*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1962, págs. 105-107.
85. Río Chávez, Ignacio del. *El régimen jesuítico de la Antigua California*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pág. 160.
86. Ibídem, pág. 161.
87. Ibíd.

la de Buxa, la de Coapa, la de Huapanga, la de Arroyozarco, la de las Palmillas y el sitio llamado Otodejée. Todos ellos se hallaban en las inmediaciones de la ciudad de México y en las jurisdicciones de Jilotepec y San Juan del Río[88].

La década de los veinte del s. XVIII será muy importante en las relaciones que tenía la familia de Villapuente y el Fondo Piadoso de las Californias. Además de continuar donando posesiones, Gertrudis de la Peña nombra en 1727 a su primo como albacea, gestor y heredero de sus bienes[89]. Esto supondrá que el marqués de Villapuente se erige como gestor de las posesiones de su prima, lo que le permitirá afianzar y acrecentar los negocios que tenía con la Compañía de Jesús. Se ha constatado que para 1730 el Marqués había donado ya cerca de diecinueve mil pesos. Conocemos esta cifra gracias a que el padre Jaime Bravo se encargaba de tomar nota cuidadosamente de las limosnas recibidas[90].

Sin embargo, aún faltaban por llegar dos momentos claves en la mencionada relación Villapuente-Fondo. Se donó, en 1735, la cantidad de diez mil pesos en efectivo. El Marqués puso como premisa que esta cantidad era para seguir sosteniendo la misión de San José del Cabo, fundada años antes y para la cual había estado contribuyendo desde su erección con quinientos pesos anuales[91]. La cantidad se daba para que se impusiera sobre una finca segura o para que se emplease en el fomento de las haciendas pertenecientes al Fondo Piadoso[92]. Pero su prima Gertrudis no sé quedó atrás. Para este mismo año transfirieron la hacienda de San Pedro de Ibarra[93] y sus agostaderos anexos[94]. Y en 1741 se le unirían los agostaderos localizados en el Nuevo Reino de León donados en parte por María Rosa de la Peña, así como la hacienda de San Agustín de los Amoles en la jurisdicción de San Pedro de Guadalcázar[95]. Estas donaciones serían el gran espaldarazo al Fondo Piadoso de las Californias. Estos donativos fueron los que convirtieron a esta institución en una de las más estables y fructíferas a nivel económico. Sin embargo, investigadores como Ignacio del Río se

88. Río Chávez, Ignacio del. "El Fondo Piadoso de las Californias. Notas sobre su integración, situación y su aprovechamiento", *Revista Calafia*, vol. I, n.º 9, Enero-Junio 2009, Mexicali: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Baja Californias, <http://iih.tij.uabc.mx/iihDigital/Calafia/Contenido/Vol-I/Numero9/Elfondopiadoso.htm>, (consultado el 26 de diciembre de 2016).
89. Río Chávez, Ignacio del. *El régimen jesuítico*..., op.cit., pág. 165.
90. Ibídem.
91. Ibíd.
92. Ibíd.
93. Ibíd.
94. Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso*..., op.cit., pág. 20.
95. Ibídem, pág. 22.

plantearon cómo esta gran riqueza no tenía su reflejo en las misiones que aún en estas fechas estaban sufriendo penurias[96].

El marqués de Villapuente y la Compañía de Jesús

La Compañía de Jesús fue una de las mayores beneficiarias de don José de la Puente. Al Marqués no sólo le motivaban su bondad, su caridad y la salvación de su alma. El peso familiar (un aspirante a beato de un probable ancestro), la "presión" social, la costumbre, la necesidad de adquirir renombre entre los círculos aristocráticos del Virreinato, también eran motivos de peso para hacer donaciones a la Compañía de Jesús. Y, sobre todo, las motivaciones financieras y económicas: negocios, préstamos, ganancias y ricas haciendas, eran un apetitoso resultado de ese "riesgo seguro" que era la inversión en el Fondo Piadoso de las Californias.

Era la Compañía de Jesús una orden mendicante en sentido estricto. Frente a las Constituciones ignacianas los jesuitas buscaron modos de sostener su empresa. Los esfuerzos financieros jesuitas nacieron de la necesidad[97]. La Compañía no hizo más que seguir el consejo que Alonso de Villaseca dio a alguno de los primeros jesuitas que llegaron a la Nueva España: les dijo que las mejores inversiones que podían hacer para sostener sus colegios y misiones eran "haciendas del campo a medio hacer", pues en ese estado costaban poco y los cuidados que se les prodigaran las convertían en bienes de gran valor[98]. Los jesuitas siguieron esta indicación al pie de la letra en la conformación del Fondo Piadoso de las Californias, tal y como hemos visto.

Tanto misioneros como procuradores, así como cronistas e historiadores jesuitas, no dudaron en dejar constancia en sus documentos y cartas de que el marqués de Villapuente había sido clave para la empresa Californiana. El propio Píccolo menciona en carta al Procurador General de la Compañía en la Nueva España que el Rey debería honrar al Marqués con un agradecimiento personal y dedicado, no sólo por su labor militar sino también por la piadosa[99]. Los ignacianos necesitaban de figuras como el Marqués y su familia y estos nobles necesitaban de órdenes como la Compañía de Jesús. Era una suerte de simbiosis económica, social y espiritual.

---

96. Río Chávez, Ignacio del. "Las haciendas del Fondo Piadoso de las Californias", Negro Tua, Sandra; Marzan, Manuel María (comp.). *Esclavitud, economía y…*, op.cit., págs. 148-152.
97. Clossey, Luke. *Salvation and Globalization…*, op.cit., págs. 162-163.
98. Chevalier, François. *La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos XVI y XVII.* México: Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 295.
99. Piccolo, Francisco María. "Carta…", op.cit., págs. 105-107.

A modo de conclusión: nueva nobleza, méritos y misiones

Si nos centramos en el nivel espiritual no se puede obviar que el citado Marqués creía, como todos sus contemporáneos, que las almas se salvaban si se redirigían fondos, que normalmente eran gastados en vanidades y cosas mundanas, hacia las misiones. Su principal objetivo, según Clossey, fue la salvación de las almas, pero su buena voluntad fue alentada también por los regalos. Comentaba en una carta que sus donaciones a Asia debían continuar en el futuro con la condición de recibir las noticias del éxito misionero. La información era un lujo al que muy pocos tenían acceso. Además el Marqués pidió que el recuerdo de su labor se transmitiera a los misioneros de Asia. Éstos no tardaron en agradecerle su labor con una reliquia de Francisco Xavier[100].

Si fijamos el foco en las relaciones sociales de la familia de Villapuente podemos recuperar las ideas de Maruri. La devoción religiosa, el paisanaje, el parentesco de sangre y el adquirido a través de los enlaces matrimoniales y la participación conjunta en instituciones y en actividades empresariales eran los hilos con que se tejía esa tupida red social citada. Una red de relaciones que cohesionaba y vinculaba a las élites novohispanas (peninsulares, montañeses y criollos). Se fundían mundos económicos, sociales y profesionales diversos: el agrario, el industrial, el financiero, el mercantil, el de la milicia, el de la burocracia y el de la Iglesia[101].

Pasando al nivel económico hay que mencionar que el negocio de prestar dinero a rédito y de administrar fincas adquiridas por donación que tenía la Compañía de Jesús fue muy rentable para la orden. El Fondo Piadoso llegó a ser una especie de banco que adelantaba dinero para algún negocio y recibía capitales para prestar a quienes lo solicitaban. Queda constancia de que fueron prestatarios y acreedores de esa institución, el marqués de Villapuente, José de Tagle y Villegas, esposo de Rosa de la Peña y el virrey conde de Fuenclara[102] entre otros muchos.

Espiritualidad, familia y negocios se entrelazaban y conformaban la cotidianidad no sólo del marqués de Villapuente y su familia, sino de la vida de las familias novohispanas del XVIII. Los negocios, las transacciones, los matrimonios, las amistades, los rezos, las compra-ventas…, la economía, las relaciones sociales y lo espiritual, lo profano y lo sagrado se mezclaban. Lo cierto es que economía y religión en este contexto nunca pueden estar completamente separados[103].

100. Clossey, Luke. *Salvation and Globalization*..., op.cit., pág. 187.
101. Maruri Villanueva, Ramón. "De la vieja Montaña...", op.cit., pág. 286.
102. Velázquez, María del Carmen. *El Fondo Piadoso*..., op.cit., pág. 22.
103. Clossey, Luke. *Salvation and Globalization*..., op.cit., pág. 162.

Conservación arquitectónica en el centro histórico de la ciudad de Puebla (México)[1]

Ángel Marín-Berral
Universidad de Sevilla, España
angelmarin@outlook.com

Resumen
La ciudad mexicana de Puebla de Zaragoza ha sufrido un proceso de expansión física de su entramado urbano hacia las zonas periféricas, fracturando la unidad de la ciudad con el centro histórico. La normativa y los instrumentos de planificación urbana son los principales elementos administrativos que definen el desarrollo inmobiliario de la ciudad, así como las intervenciones sobre inmuebles ya edificados. Una mala planificación, unida a la falta de acuerdo entre las instituciones públicas y la sociedad, puede provocar una discordancia entre los modos de vida y las necesidades de esta última con los intereses políticos y económicos. La consecuencia más directa es la degradación del patrimonio edificado y una pérdida de habitabilidad.
Palabras clave: centros históricos, patrimonio cultural, conservación, habitabilidad, patrimonio edificado, Puebla (México).

Abstract
The Mexican city of Puebla de Zaragoza has undergone a physical expansion of its urban fabric to the outlying areas, fracturing the unity of the city's historical center. The rules and instruments of urban planning are the main administrative elements that define the real estate development in the city, as well as interventions on buildings already built. Poor planning, coupled with the lack of agreement between the public authorities and society, can cause a mismatch between the lifestyles and needs of the latter with political and economic interests. The most direct consequence is the degradation of historical buildings and a loss of habitability in the historical centers.
Keywords: *Historical center, cultural heritage, conservation, housing, historical buildings, Puebla de Zaragoza (Mexico).*

Conservación del patrimonio edificado en los centros históricos

Los centros históricos, hasta comienzos del siglo XX, suponían el eje vertebrador de la actividad socioeconómica de las ciudades, y contenían en ellos, además de la zona monumental de valor histórico-artístico, los valores intangibles que conforman la identidad cultural de la sociedad a través de sus formas de vida. Con el desarrollo y expansión de la ciudad surgieron nuevos "centros", tanto económicos como de vivienda, lo que provocó el movimiento de parte de la población que habitaba en los centros históricos hacia esas nuevas zonas, adquiriendo vivienda de nueva construcción.

Partiendo de esta premisa, el patrimonio edificado debe concebirse como una entidad física que ha sido generada con el propósito de adaptar el espacio natural a las necesidades de habitabilidad, producción, recreación, etc. de la sociedad. De este modo, los inmuebles de carácter residencial evolucionan "como resultado de las necesidades de la sociedad que lo habita y de las posibilidades económicas de ésta", al igual que encontramos en este patrimonio "una gran complejidad y diversidad en los regímenes de propiedad, abundando los arrendamientos"[2], los cuales acentúan los problemas de conservación de los inmuebles, ya que las rentas de alquileres antiguos son muy bajas, al contrario que el elevado coste de conservación de los edificios.

La pérdida constante de patrimonio edificado, unida al descenso en la actividad económica dentro de los centros históricos, está provocando consecuencias negativas en el conjunto de las ciudades, pues significa una pérdida, en algunos casos irreversible, que impide

1. Este artículo es resultado de la investigación realizada para el Trabajo de Fin de Grado titulado "Conservación del Patrimonio Edificado y Habitabilidad en los centros históricos, el caso de Puebla de Zaragoza (México)", defendido por el autor del artículo en la Universidad de Córdoba (España) en 2015, para la finalización de su Grado en Historia del Arte.
2. Calderón Roca, María Belén. "Las declaraciones de ruina en los edificios históricos desde la óptica de la historia del arte", *Atrio. Revista de Historia del Arte,* n.º 17, 2011, pág. 168.

conservar de manera íntegra la identidad cultural de las sociedades. A través de los proyectos de recuperación, promovidos desde las administraciones públicas desde hace algunas décadas, se podría paralizar este proceso e incorporar ese patrimonio edificado de nuevo a la vida de la ciudad[3].

Por lo que respecta al tema de la habitabilidad como medio para la conservación, la *Carta de Quito* de 1998 establece que la recuperación de los centros históricos debe tener como protagonista de su organización a la ciudadanía que los habita, incluyendo en las políticas de vivienda, tanto estatales como locales, la rehabilitación del patrimonio edificado dentro de los mismos, para así promocionar su uso habitacional, a la vez que la conservación de los inmuebles y la revitalización de la zona[4].

Es esencial el papel de los habitantes de los centros históricos pues, según la *Carta de Quito* "los centros históricos no sólo son Patrimonio Cultural de la Humanidad, sino que pertenecen en forma particular a todos aquellos sectores sociales que los habitan"[5]. De tal forma, la rehabilitación progresiva del patrimonio edificado dentro de los centros históricos es una oportunidad para conseguir la recuperación por parte de la sociedad de su patrimonio, paralizando el deterioro físico de los inmuebles y aumentando la capacidad habitacional de la ciudad. Por ello es muy importante la participación ciudadana en el establecimiento de estrategias enfocadas a la rehabilitación, pues es necesario para la sociedad promover dichas acciones de recuperación, mejorando las condiciones de habitabilidad no sólo de los inmuebles objeto de ser habitados, sino también de la infraestructura y servicios urbanos de la zona, para mejorar así, tanto la calidad de vida de los ocupantes, como la propia valoración del patrimonio cultural por parte de la sociedad[6].

La ciudad de Puebla, fundación y traza urbana

Puebla surgió de la iniciativa de creación de nuevas ciudades por parte de la Segunda Audiencia de la Nueva España, separando los asentamientos de indios de los de españoles, para así evitar enfrentamientos entre los pobladores nativos y los colonizadores. Será en el 1531 cuando Hernando de Saavedra sea elegido por la Audiencia

3. Álvarez Mora, Alfonso. *El mito del Centro histórico. El espacio del prestigio y la desigualdad*. México, BUAP, 2006, págs. 42-43.
4. UNESCO. *Carta de Quito*. 1997, pág. 12.
5. Ibídem, pág. 11.
6. Coulomg, René. "Patrimonio Cultural y Vulnerabilidad Urbana (Seis principios para la acción)", Viladevall i Guasch, Mireia (coord.). *Gestión del Patrimonio Cultural. Realidades y retos*. México, BUAP, 2003, págs. 170-171.

para la localización de un emplazamiento favorable para la fundación de una nueva ciudad, cercana a Tlaxcala. El fin de la elección de este lugar no era otro que la disposición de tierras fértiles para el cultivo y la existencia de una distancia prudencial con la población indígena cercana, para no arrebatar zonas agrícolas a los indígenas, además de encontrarse en una ubicación clave para las relaciones comerciales, siendo cruce de caminos entre la Ciudad de México, Veracruz y la Región de Oaxaca[7].

En el mes de abril de 1531 tendrá lugar el trazado de la nueva ciudad, que recibirá el nombre de Puebla de los Ángeles. La fundación de la ciudad fue posible gracias al apoyo de los franciscanos de Cholula y Huejotzingo, construyéndose una iglesia y cincuenta casas para vecinos españoles. Pero este emplazamiento original, en un margen del río San Francisco no es el que actualmente ocupa el centro histórico de la ciudad, pues será trasladado el 29 de septiembre de 1531 tras la celebración de la ceremonia solemne de la fundación de la ciudad. Puebla recibirá el título de ciudad, con la denominación de "Ciudad de los Ángeles", tras ser expedida una cédula real por parte de la regente Isabel de Portugal el 20 de marzo de 1532[8]. La primera catedral de Puebla[9] fue construida en el 1536, con materiales pobres y de poca calidad. Será tras la creación de una nueva sede episcopal en la ciudad en 1543 cuando la población reclame la construcción de una nueva catedral reflejo del auge de la ciudad, propiciado por una serie de privilegios que promovieron el desarrollo socioeconómico de Puebla. Todo ello convertiría a la ciudad en las siguientes décadas en la segunda capital del virreinato[10]. (Fig. 1).

La traza inicial de Puebla siguió el modelo virreinal, que buscaba la ubicación de nuevas ciudades en lugares propicios para la defensa, y también con una riqueza natural que ofreciera la posibilidad de desarrollar la agricultura y ganadería para el autoabastecimiento. El agua fue el elemento que vertebró el desarrollo de la ciudad, pues las primeras obras públicas estuvieron centradas en el suministro de agua a la población. Se asemeja esta traza con el modelo de distribución de las antiguas ciudades romanas, de trazado en damero, empleado con anterioridad en la Edad Moderna en la ciudad de Santa Fe de Granada (España). Así, el eje vertebrador de la

7. Lomelí Vanegas, Leonardo. *Puebla. Historia breve*. México D.F., Ed. Fondo de Cultura Económica, 2011, pág. 49.

8. Ibídem, pág. 50.

9. Véase: Galí Boadella, Montserrat (coord.). *La Catedral de Puebla en la historia y en el arte*. Puebla, Arquidiócesis de Puebla-Secretaría de Cultural del GOEP, 1999.

10. Lomelí Vanegas, Leonardo. *Puebla*..., op.cit., pág. 50.



Fig. 1. Catedral de Puebla. Fotografía: Ángel Marín Berral, 2015, Puebla.

ciudad corresponde con el *Cardus maximus* y el *Decumanus maximus.* En Puebla el cardo corresponde con la actual calle 5 de mayo - 16 de septiembre y el decumano con la actual calle de Reforma - Juan de Palafox y Mendoza. Esta traza se configurará tomando como punto central la plaza principal o zócalo, configurándose en torno a ella las primeras manzanas, con un esquema compacto y firme. Las manzanas serán concebidas de forma rectangular, y establecidas de tal forma que favorecieran la evacuación del agua hacia el río, disponiéndose su lado largo en sentido oriente-poniente[11].

Durante gran parte del siglo XIX la estructura urbana de la Puebla colonial no sufrió apenas modificaciones, pues durante el periodo colonial se ocuparon prácticamente los solares previstos en el siglo XVI, sufriendo así pocas modificaciones la traza original[12]. El descenso de la población producido entre 1832 y 1863 hizo que decreciera lentamente el desarrollo urbano de la ciudad, pues el número de manzanas que constituían sus cuarteles pasaron de 305 a 301. Tampoco a lo largo de la centuria se produjeron importantes cambios en la extensión física de la ciudad, manteniéndose entre los 4.26 a 4.21 kilómetros[13].

11. Montero Pantoja, Carlos. *Arquitectura y urbanismo: de la Independencia a la Revolución. Dos momentos claves en la historia urbana de la ciudad de Puebla.* México, Editorial Sip, 2009, págs. 14-17.

12. Vélez Pliego, Francisco Manuel. *Planeación, crecimiento urbano y cambio social en el Centro histórico de la ciudad de Puebla.* Puebla, BUAP-ICSyH, 2007, pág. 63.

13. Contreras Cruz, Carlos, et al. *Puebla. Los años difíciles entre la decadencia urbana y la ilusión imperial, 1810-1867.* México, Educación y Cultura, Asesoría y Promoción S.C., 2010, págs. 23-26.

Ya en el siglo XX para el crecimiento de la ciudad será clave el hecho de ser capital del Estado, pues será objeto de numerosos proyectos de ampliación y modernización de su infraestructura urbana. Así, a principios de la centuria, Puebla cuenta “con una extensión cuyos límites siguen estando confinados al perímetro del trazado virreinal”[14], produciéndose un proceso de expansión hacia nuevas colonias agrícolas en las siguientes décadas. En gran medida este aumento del territorio urbanizado se debe al surgimiento de entidades privadas que se dedicaron a la urbanización y construcción de viviendas habitación. En las siguientes décadas en la ciudad de Puebla se produjo un crecimiento horizontal debido a la forma en la que se produjo la urbanización y a las diferentes leyes de fraccionamientos, quedando la infraestructura de servicios básicos disociada a este proceso, pues se introduciría en los años siguientes.

Conservación arquitectónica del centro histórico de Puebla en la actualidad

La protección del centro histórico de la ciudad de Puebla de Zaragoza tiene su origen en el nombramiento como Zona de Monumentos Históricos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia a través del Decreto[15] de 18 de noviembre de 1977 en el que se consideraba esta protección porque “la ciudad de Puebla de Zaragoza fue escenario de casi todos los acontecimientos relacionados con las luchas armadas por la Independencia y Soberanía Nacionales”[16], además de que “esta ciudad se desarrolló a partir de 1531, como un experimento social con raíces en el humanismo renacentista, [...] destacando especialmente su arquitectura civil y religiosa que en el transcurso de varios siglos integró un extraordinario conjunto urbano”[17], y que “las características formales de la edificación de la ciudad, la relación de espacios y su estructura urbana, tal como hoy se conserva son un elocuente testimonio de excepcional valor para la historia social, política y del arte en México”[18]. La protección del centro histórico se realiza conjuntamente con la de los cerros de Loreto y Guadalupe, debido a su gran trascendencia para la historia de la ciudad y de México, pues fue donde el general Ignacio Zaragoza frenó la invasión francesa en el país en la Batalla del 5 de mayo de 1862[19].

---

14. Vélez Pliego, Francisco Manuel. *Planeación, crecimiento*..., op.cit., pág. 69.
15. México. Decreto de 18 de noviembre de 1977 por el que se declara una zona de Monumentos Históricos en la ciudad de Puebla de Zaragoza, Estado de Puebla. *Diario Oficial,* 18 de noviembre de 1977, núm. 14, tomo CCCXLV, págs. 1-12.
16. Ibídem, pág. 2.
17. Ibíd.
18. Ibíd.
19. Lomelí Vanegas, Leonardo. *Puebla*..., op.cit., pág. 139.

El segundo hito se producirá en 1987, cuando la Zona de Monumentos Históricos de Puebla de Zaragoza fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO el 8 de diciembre, en declaración conjunta con los municipios de San Pedro de Cholula y San Andrés de Cholula[20]. Entre los diez criterios posibles que justifican el Valor Universal Excepcional de un bien para la inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial, la Zona de Monumentos Históricos de Puebla cumple con los siguientes:

- Criterio número dos: "testimoniar un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un periodo de tiempo o dentro de un área cultural del mundo, en el desarrollo de la arquitectura, tecnología, artes monumentales, urbanismo o diseño paisajístico"[21].
- Criterio número cuatro: "Ofrecer un ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico, tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia humana"[22].

La Zona de Monumentos Históricos de Puebla de Zaragoza comprende un área de 6.99 kilómetros cuadrados, formada por 391 manzanas en las que se encuentran 2.619 edificios de valor histórico, de los cuales 61 son de tipología religiosa, 71 edificios destinados a fines educativos y servicios asistenciales, y los 2489 edificios restantes corresponden a arquitectura de tipo civil, todos ellos construidos entre los siglos XVI y XIX[23]. Se incluyen también dentro de esta delimitación 27 plazas y jardines y todas las calles que se encuentran dentro de la Zona de Monumentos. A este área monumental hay que sumarle las zonas de protección B1, B2, B3 y B4. Observamos cómo en la actualidad predominan las construcciones de los siglos XIX y XX sobre las de época colonial, debido a las diversas acciones de renovación urbana que ha sufrido la ciudad.

Desde la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad se ha producido en Puebla un gran proceso de metropolización, expansión física de la ciudad debido al crecimiento tanto económico como demográfico. Un aspecto negativo de este proceso que afecta directamente a los centros históricos es el elevado uso del suelo destinado al sector terciario, produciéndose un cambio en la habitabilidad de

20. UNESCO. *Declaración del Centro histórico de Puebla como Patrimonio Cultural de la Humanidad*. 8 de diciembre de 1987.

21. Sanz, Nuria; Tejada, Carlos. *México y la UNESCO. La UNESCO y México. Historia de una relación*. Oficina en México de la UNESCO, México, 2016, pág. 230.

22. Ibídem.

23. México. Decreto de 18 de noviembre de 1977…, op. cit., págs. 1-2.

estos lugares, pues cada vez son más los inmuebles que tenían un uso residencial los que, por abandono de sus propietarios o por cambios en su gestión, se destinan a albergar instituciones administrativas o servicios enfocados al turismo. Es decir, a pesar del desarrollo físico de la ciudad, el centro histórico siguió manteniendo la mayoría de la infraestructura pública, pues el ritmo de expansión no fue en consonancia con las inversiones públicas en las nuevas zonas urbanas.

La metropolización y la creación de nuevo suelo urbano con fines de vivienda ha llevado a una ruptura entre el centro histórico y el resto de la ciudad, pues el sector administrativo y de servicios ha irrumpido ampliamente, desplazando la función habitacional de los inmuebles hacia las áreas de expansión de la ciudad. También este cambio es debido a las necesidades de consumo de la sociedad, por tanto, los centros de actividades económicas se han ido trasladando hacia las zonas periféricas, perdiéndose las tradicionales funciones del centro histórico y la función residencial, a beneficio de las actividades propias del sector servicios y del turismo, además de otras de carácter público como la administración o la educación y cultura.

Todo ello hará que el centro histórico se divida en zonas según la rentabilidad económica del suelo, a pesar de la inexistencia de un orden u organización concretos, ya que dichas zonas estarán supeditadas a la estructura que ofrezca la oferta y la demanda de inmuebles, servicios y actividades. Además, en las últimas décadas del siglo XX seguirán construyéndose nuevas urbanizaciones y segmentos de carácter habitacional en la periferia. Así “la vivienda residencial y residencial media en primer término con los fraccionamientos, posteriormente la oferta de vivienda obrera y en general la habitación para segmentos de asalariados de ingresos bajos”[24], siendo en este último tramo donde prima la actuación de las administraciones públicas en la construcción de viviendas y unidades habitacionales.

Para conocer esta realidad es fundamental el análisis de los usos del suelo y de los inmuebles dentro del centro histórico de Puebla, el cual alberga una gran diversidad de usos. Según la Actualización del Programa Parcial[25] de 2014, la Zona de Monumentos alberga un 51.63% de inmuebles que conservan la función de vivienda (en las que prima la estructura de vivienda unifamiliar, posteriormente la tipología de departamento y en último lugar las comunidades de vecinos), dato obtenido a raíz de un muestreo que se basó en 4.551

24. Vélez Pliego, Francisco Manuel. *Planeación, crecimiento...*, op.cit., pág. 118.
25. Heroico Ayuntamiento del Municipio de Puebla. *Actualización y Operación del Programa Parcial de Desarrollo Urbano del Municipio de Puebla y Bases para el Plan de Manejo para la Conservación del Centro histórico de la Ciudad de Puebla.* 2013, pág. 48.

inmuebles. De este total de inmuebles que tienen uso como vivienda, 2.350 de los casos estudiados, un 31.8% comparten dicho uso con actividades comerciales, de restauración y sector servicios. El 48.37% del resto de inmuebles objeto del muestreo poseen un uso distinto al de vivienda, donde aparece uno de los principales problemas del centro histórico de Puebla, y es el aumento desmesurado de la actividad comercial en la zona.

La pérdida de interés de la sociedad por habitar en su centro histórico debido a que es una zona con un predominio cada vez mayor de la actividad económica, unida a la degradación del patrimonio edificado en la Zona de Monumentos, es uno de los factores que han incrementado el abandono de la vivienda[26]. Las autoridades municipales, en un intento por frenar este proceso de deterioro del centro histórico y promover su conservación a través de la reactivación del uso de los inmuebles como vivienda, decidieron proponer la inclusión de la ciudad de Puebla dentro del Proyecto Federal llamado DUIS (Desarrollo Urbano Integral Sustentable), cuyo "ingreso y certificación les permitirá trabajar de manera conjunta con recursos federales, estatales y municipales para la re-densificación del casco histórico"[27]. Así, el *Plan de Regeneración y/o redensificación urbana de la Zona de Monumentos y su Entorno de la Ciudad de Puebla* de 2011, concretado a través del Proyecto Federal DUIS, establece la intención de potenciar el repoblamiento del centro histórico con unos 108.000 habitantes más en los próximos 20 años.

Estudio de caso, el barrio de San José

La elección del barrio de San José para el estudio de la situación actual del patrimonio edificado en el centro histórico de Puebla se debe a su lejana ubicación con respecto al zócalo, centro sociocultural y económico de la Zona de Monumentos, obteniendo así una visión de las consecuencias de la degradación de los inmuebles en un entorno alejado de la zona más turística de la ciudad.

Tras la fundación de la ciudad de Puebla, se establecieron los barrios de naturales en la periferia de la traza. El Barrio de San José surgirá en territorio perteneciente al barrio de San Antonio, pues antes de 1556 sólo existirían casas de indios organizadas en torno al convento de Santa Bárbara, núcleo central de dicho barrio, siendo

26. Benítez de Unánue, María Pía. "El Proyecto DIUS y la habitabilidad en el Centro histórico de Puebla", Aroca Pavón, Piedad; Martín de la Cruz, José Clemente (dir.). *Ciudades Históricas Patrimonio Mundial. Actas del II Congreso Internacional de Ciudades Históricas y Patrimonio Mundial, Córdoba, 23 al 26 de abril de 2012*. Ayuntamiento de Córdoba-Aula de Patrimonio Histórico UCO, 2013, pág. 490.
27. Ibídem, pág. 491.

conocida esta zona por el nombre de Santa Bárbara o de los Descalzos, pues eran los franciscanos los que habitaban dicho convento[28]. Un acontecimiento decisivo para el poblamiento de esta zona, situada al norte de Puebla, fue la cesión por parte del Ayuntamiento de un terreno para edificar la iglesia de San José el 15 de junio de 1556[29], a raíz de la solicitud presentada por Bartolomé Romero, deán del obispado de Tlaxcala en el mismo año[30].

Configurada la plaza que se originó por la construcción de la primera iglesia de San José, ésta se encontraría a las espaldas al edificio y como un terreno baldío hasta reformas posteriores, estando unido con el barrio de San Antonio. De tal forma se originaría el núcleo principal del barrio de San José, cuyos límites eran: al norte el río de San Francisco, constituido como borde natural; al sur la calle 16 Oriente; al oriente la barda del molino de San Francisco y al poniente la calle 5 de mayo. "Con el tiempo los límites se modificaron, sobre todo hacia el sur hasta la calle 10 Oriente, cuyos habitantes se asumían pertenecientes a este barrio"[31].

El primer edificio que conformó este templo fue terminado probablemente en 1595, reconstruyéndose entre los años 1628 y 1693, que cambiaría el antiguo emplazamiento con el que conocemos actualmente, con el frente hacia oriente y su ingreso por la calle 2 norte, existiendo la plazuela bien configurada desde este periodo[32]. (Fig. 2). Este cambio urbano en la plaza supuso un gran impacto, pues nos encontramos ante la creación de un nuevo espacio público, potenciando las relaciones de la iglesia de San José con sus zonas más próximas, además de obtener una imagen en conjunto del inmueble.

Para conocer la situación actual del patrimonio edificado dentro del centro histórico de la ciudad de Puebla, y de la habitabilidad del mismo, hemos seleccionado una cuadra dentro del barrio de San José, delimitada al norte por la calle 5 de mayo, al sur por la 2 Norte, al este por la 18 Oriente, y al oeste por la 20 Poniente. En este espacio encontramos un total de 17 bienes inmuebles que corresponden a:

28. Contreras Cruz, Carlos. *La ciudad de Puebla, estancamiento y modernidad de un perfil urbano en el siglo XIX*. Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales-UAP, 1986, págs. 9-13.
29. Hernández Sánchez, Adriana (coord.). *El barrio rojo. San Antonio*. Puebla, BUAP-ICSyH, 2014, pág. 24.
30. Montero Pantoja, Carlos. *El Barrio de San José*. Puebla, BUAP-ICSyH, 2007, pág. 14.
31. Ibídem, pág. 14.
32. Ibíd., pág. 24.



Fig. 2. Portada de la Parroquia de San José. Fotografía: Ángel Marín Berral, 2015, Puebla.

- Un inmueble de uso religioso, la Parroquia de San José.
- Un inmueble aledaño a la Parroquia de San José, que corresponde a la antigua casa parroquial.
- Dos estacionamientos en funcionamiento, y uno en construcción.
- 12 inmuebles de viviendas, con uso habitacional o mixto, y en diverso estado de conservación.

Análisis de los inmuebles y conclusiones

La cuadra objeto de estudio se encuentra dentro de la Zona de Monumentos Históricos de Puebla, por lo que sus 17 inmuebles se encuentran protegidos al estar registrados en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dentro de las diferentes categorías de integridad y calidad constructiva que se contemplan en dicho registro, un 94,12% de los edificios están catalogados como históricos, 9 de ellos con una integridad histórica completa, 5 de ellos como históricos con modificaciones y los 2 restantes como históricos muy modificados. El inmueble restante es de edificación contemporánea, que corresponde a un 5,88% de la muestra. (Fig. 3).

El análisis *in situ*, que realizamos en abril de 2015 de los bienes inmuebles nos ha permitido conocer su estado de conservación. En general se observa un amplio número de edificios que se encuentran en un estado de conservación bueno, pues nos encontramos ante un descenso en la calidad de conservación arquitectónica, pues sólo un 58,82% de los inmuebles se encuentran en buen estado, frente a un 41,18% que presentan deficiencias, o sólo se conserva de



Fig. 3. Vista de la cuadra objeto de estudio desde la Parroquia de San José. Fotografía: Ángel Marín Berral, 2015, Puebla.

ellos la fachada, aunque, a pesar del deterioro en la visión conjunta de la cuadra, también hay inmuebles que han presentado mejoras y reformas arquitectónicas.

Otro de los aspectos estudiados *in situ* fue el uso de suelo que poseían los inmuebles, lo que nos indica los modos de vida de los habitantes de la zona, y también el índice de vivienda en la misma. Observamos cómo aumentan las necesidades comerciales de la zona, debido a la influencia turística del barrio de San José, al encontrarse dentro de la Zona de Monumentos, y también por su cercanía con el Hospital de Especialidades y con el Museo de Santa Mónica. El número de estacionamientos ha aumentado en los últimos años, siendo tres los que funcionan actualmente. (Fig. 4).

El aumento de la actividad económica es un fenómeno visible en el análisis de la zona objeto de estudio en el barrio de San José, conviviendo con el uso como vivienda de los inmuebles. También es considerable la pérdida de patrimonio edificado en favor de la construcción de estacionamientos, pues las políticas de desarrollo urbano y revitalización del centro histórico actuales están enfocadas a una peatonalización del mismo. Los propietarios ven una mayor rentabilidad económica en la demolición total de los edificios, conservando sólo la fachada, para cobrar las tasas de los estacionamientos, y no atienden a la recuperación de los mismos y a su uso como vivienda o servicios, que no requieran la destrucción del inmueble.

La expansión física de la ciudad de Puebla provocó un cambio en la inversión inmobiliaria, donde el objetivo principal fue la construcción de nueva vivienda para su capitalización como mer-



Fig. 4. Estacionamiento del barrio de San José, calle 20 Oriente. Fotografía: Ángel Marín Berral, 2015, Puebla.

cancía, debido al surgimiento de nuevos mercados segmentados de vivienda en las áreas periféricas. Esta tendencia será reforzada por la administración pública, que ha descentralizado los equipamientos y servicios en las últimas décadas, para hacer frente a las demandas de la nueva población en otras zonas.

La desaparición de vivienda en renta en el centro histórico de Puebla ha promovido una pérdida de habitabilidad en los inmuebles del mismo, pues los intereses del mercado inmobiliario han desplazado dicho sistema de vivienda para potenciar la adquisición de la propiedad por parte de grupos sociales con altos salarios que tienen acceso al crédito, tanto público, en el caso de trabajadores que estén inscritos en alguno de los sistemas de financiamiento público, como el de inversión privada. Esta pérdida de vivienda en renta, y la falta de financiación para la adquisición de la misma, ha derivado en la sustitución paulatina de usos del suelo en la Zona de Monumentos Históricos, desplazando a sus habitantes a zonas periféricas donde hay mayor oferta de vivienda en renta y más asequibles.

En Puebla, hasta finales del siglo XX permaneció el sistema de renta antiguo, que surge en la época posterior a la Guerra de Independencia, lo que provocó una congelación de las rentas para no perjudicar a los inquilinos. Con el paso de los años, las rentas quedaron irrisorias y los arrendadores, a falta de una correcta valoración de la cantidad percibida, decidieron no mantener ni conservar sus inmuebles, al igual que los inquilinos, por lo que muchos de los edificios del centro histórico comenzaron un proceso de degradación que ha permanecido hasta la actualidad. Esta situación provocó la

ruina de parte de ellos, y la inhabitabilidad de los mismos. Todo ello ha generado un proceso de decaimiento económico y social del centro histórico, pues la degradación física de los inmuebles, sumada a la falta de mejora en la infraestructura y el deterioro del paisaje urbano muestran este proceso de cambio, pasando de ser la sociedad local el principal motor socioeconómico de la Zona de Monumentos, a ser el turismo y toda su inversión, tanto pública como privada, para promover el sector servicios y cultural.

El proceso de metropolización de la ciudad de Puebla ha tenido como consecuencia directa una sustitución de los usos del suelo dentro de su centro histórico, modificando sus funciones urbanas para adaptar los inmuebles a las necesidades que requieren, tanto el mercado inmobiliario como el sector turístico y de servicios. A su vez, la pérdida de uso como vivienda de parte de los inmuebles, provoca una utilización inadecuada de los mismos. La participación ciudadana es fundamental para que los instrumentos de planeamiento sean beneficiosos para la sociedad, pues, además de ser una herramienta para el desarrollo urbano, potenciado por la administración pública y las inversiones privadas, sería necesario que todas las acciones que contemple dicho desarrollo produzcan una serie de efectos sociales que mejoren la calidad de vida de los habitantes de la ciudad.

La *Actualización y Operación del Programa Parcial de Desarrollo Urbano del Municipio de Puebla y Bases para el Plan de Manejo para la Conservación del centro histórico de la Ciudad de Puebla, 2014,* pretende convertirse en el principal instrumento de protección y de tutela de los bienes culturales que contiene el centro histórico, siendo un punto fundamental la recuperación del patrimonio edificado y así acrecentar los valores culturales que enriquecen a la sociedad, reelaborando la organización de la infraestructura pública. Por ello es fundamental el conocimiento de las necesidades de la población que habita los centros históricos, siendo una buena opción la rehabilitación de inmuebles para su destino como vivienda social y pública, lo que incrementaría la calidad de vida de sus habitantes, y a su vez, la conservación del patrimonio edificado y la recuperación de la habitabilidad en los centros históricos.

Conservación del patrimonio vs turismo cultural: Las ciudades Patrimonio y los Pueblos Mágicos. El caso del estado de Puebla (México)

Josefina Manjarrez Rosas
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
jmanjarrez21@hotmail.com

Resumen
En este artículo examinaremos la relación que existe entre la conservación del patrimonio y el turismo cultural a través del análisis de la ciudad de Puebla, como ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad declarada por la UNESCO en 1987 y el Programa Pueblos Mágicos, creado en 2001, del que forman parte nueve pueblos del Estado de Puebla.
La intención es determinar si es posible la coexistencia de ambas concepciones, sobre todo a raíz de la aparición de una nueva noción de turismo en México, es decir, el turismo cultural. Eso a través del análisis de estrategias establecidas por el gobierno para proteger el patrimonio cultural y la promoción de la ciudad patrimonio y los pueblos mágicos.
Palabras clave: Patrimonio cultural, conservación, turismo cultural, ciudades patrimonio, pueblos mágicos.

Abstract
In this article we will examine the relationship between heritage conservation and cultural tourism through the analysis of the city of Puebla as a World Cultural Heritage site declared by UNESCO in 1987 and the Magic Towns Program created in 2001, Of which nine towns are part of the State of Puebla.
The intention is to determine if it is possible the coexistence of both conceptions, especially as a result of the emergence of a new notion of tourism in Mexico, that is, cultural tourism. That through analysis of strategies established by the government to protect the cultural heritage and the promotion of heritage city and magic villages.
Keywords: *cultural heritage, conservation, cultural tourism, heritage cities, magical villages.*

La conservación del patrimonio y el turismo cultural

Actualmente vivimos una época en la que predomina lo que se ha denominado la cultura de la memoria. A diferencia de lo que acontecía en la modernidad, que privilegiaba el desprendimiento del pasado como signo de renovación indispensable para el progreso, ahora quizás como nunca, el presente está marcado por la voluntad social de recordar. Es decir, estamos ante una "obsesión memorialista", debido a los profundos y acelerados cambios experimentados (modernidad líquida de acuerdo a Zigmunt Bauman) y la necesidad de mirar hacia el pasado para buscar anclajes; desconfianza y fe en el porvenir y vértigo del presente; la globalización que contrae al mundo; los fenómenos de creciente diferenciación social; la desterritorialización física y cultural, la revolución tecnológica, la fragmentación de los esquemas fundacionales de la nación, etc.

Si bien la memoria ha estado vinculada a la historia, particularmente a partir de las primeras décadas del siglo XX, no fue sino hasta la década de 1980 que se produjo una notable expansión del tema entre numerosos historiadores, especialmente de Europa y Estados Unidos, en el contexto de un nuevo quehacer historiográfico que intentaba trazar los nexos entre memoria e historia[1].

Por tanto, el patrimonio cultural cobra gran relevancia en nuestro contexto actual. En términos generales, el patrimonio remite a las relaciones de los pueblos con su pasado y abarca un conjunto de objetos tangibles e intangibles. Pero el patrimonio es una construcción sociocultural que adquiere valor y sentido para el grupo que lo significa. Por tanto, es dinámico y cambiante[2].

1. Waldman, M. Gilda. "La cultura de la memoria: Problemas y reflexiones", *Política y Cultura*, n.º 26, Otoño, 2006, UAM-Xochimilco, págs. 11-34.
2. Dossier "El Patrimonio Cultural Urbano: Identidad, Memoria y Globalización", *Andamios*, vol. 6, n.º 12, Diciembre 2009, págs. 7-10.

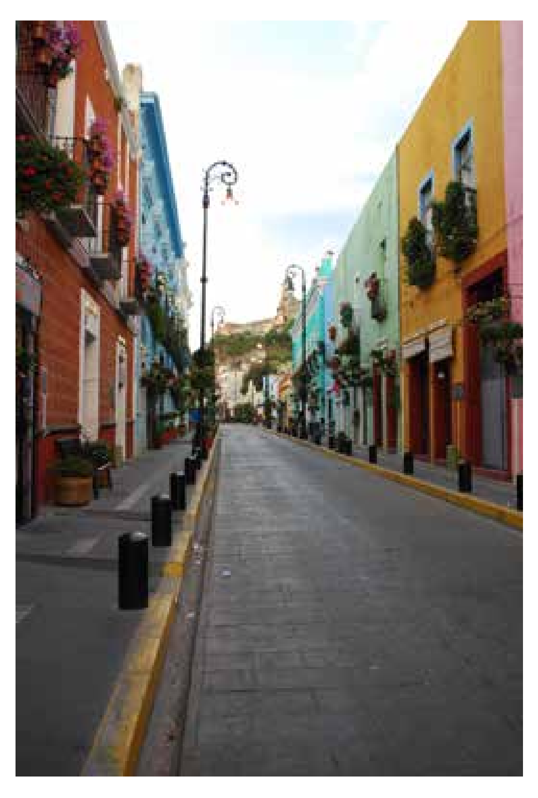


Fig. 1. Atlixco. Fotografía: Thelmadatter - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29397595>.

En este sentido, nos alertan Villaseñor y Zolla[3], de que la nueva definición de patrimonio por parte de las instituciones culturales está heredando los viejos vicios de la conceptualización tradicional, entre los que se encuentran la visión esencialista del patrimonio, la apropiación material y simbólica de éste por parte de los grupos hegemónicos, el énfasis en lo grandioso y espectacular y la búsqueda por la conservación de la autenticidad. Los procesos de declaratoria y difusión de las expresiones culturales conllevan, con frecuencia, el riesgo de folclorización (esto sobre todo para el patrimonio intangible) y la pérdida de localización de los contenidos y significados culturales. Sin embargo, también abren nuevos espacios y posibilidades para los agentes sociales vinculados a dichas expresiones.

México tiene una gran riqueza cultural y ha tenido una destacada presencia en la Convención del Patrimonio Mundial y en la Lista de Patrimonio Mundial, además, la Ley federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos (publicada en 1972 y actualmente en vigencia) señala que “es de utilidad pública, la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y de las zonas de monumentos”[4]. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) es la institución que protege a este patrimonio.

Por tanto, si la intención es conservar, proteger y salvaguardar nuestra herencia cultural, es decir, el patrimonio, se debe reflexionar acerca de la valoración de la memoria en la posmodernidad y el surgimiento de la noción de patrimonio cultural y las diversas modalidades. Pero en nuestra época actual no sólo plantea el reto de la conservación, sino encontrar los mejores usos, sin menoscabo

3. Villaseñor Alonso, Isabel; Zolla Márquez, Emiliano. “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la Cultura”, *Cultura y representaciones sociales*, año 6, n.º 12, 2010, págs. 47-101.
4. “El Patrimonio Cultural en México”, <http://www.fusda.org/Revista25-26EL%20PATRIMONIO%20CULTURAL%20EN%20MEXICO.pdf>, (consultado el 18 de septiembre de 2015).

de su preservación y su valorización social[5]. Un ejemplo de ello es el denominado turismo cultural.

Éste se fundamenta en la utilización de bienes patrimoniales como recursos de atracción turística y forma parte del nuevo turismo que se caracteriza por la sensibilidad cultural y el respeto por el medio ambiente. De acuerdo a Richards, se define como “el que permite aprender sobre la cultura de destino y adquirir experiencias nuevas según las formas de cultura que consumen”[6]. No se limita al patrimonio histórico-artístico, sino que comprende las culturas populares, la producción artística y la arquitectura contemporánea.

Sin embargo, existe un gran riesgo en la conservación del patrimonio cultural si sólo se utiliza para este fin. De acuerdo con García:

> “Más allá de reactivaciones identitarias del “nosotros” de una comunidad se impone “la visión del otro sobre nosotros”, bajo la hipertrofia de lo “típico”. El objetivo de la acción patrimonial ya no será la cohesión sino la rentabilidad económica. Ante lo que podría considerarse una negligencia de la Administración para conseguir el desarrollo sostenible de una región y sus ocupantes, se ve en el turismo una fuente de ingresos capaz de reactivar económicamente la zona”[7].

En ese sentido, la Secretaría de Turismo en México informó que en los primeros tres años de la administración actual (2012-2018), la industria turística creció siete veces en la recepción de turistas internacionales con respecto al gobierno anterior; ello, posicionó al país en el ranking mundial, al ocupar el noveno lugar de las naciones más visitadas en el orbe[8]. Incluso el turismo con propósitos culturales ha aumentado, y eso ha provocado que los gobiernos inviertan en la promoción de su riqueza patrimonial.

El estado de Puebla, no ha sido ajeno a este boom. En los últimos años, la ciudad de Puebla se ha consolidado como uno de los

5. Ballart Hernández, Josep. *Gestión del Patrimonio Cultural*. Ariel Patrimonio, Barcelona, 2007.

6. “¿Qué es el turismo Cultural?”, *Barcelona cultural tour*, <https://tourcbcn.wordpress.com/%C2%BFque-es-turismo-cultural/.>, (consultado el 23 de diciembre de 2016).

7. García López, Angélica. “Patrimonio Cultural: Diferentes Perspectivas”, *Arqueoweb*, Revista sobre Arqueología en Internet, 9, 2, 2008, pág. 7.

8. “Crece siete veces captación de turismo internacional durante la presente administración: Enrique de la Madrid”, *Secretaría de Turismo*, Comunicado de Prensa, 2016, <http://www.gob.mx/sectur/prensa/crece-siete-veces-captacion-de-turismo-internacional-durante-la-presente-administracion-enrique-de-la-madrid>.

destinos turísticos (culturales) más importantes del país. Durante la gestión del actual gobernador Rafael Moreno Valle (2011-2017), el turismo se incrementó considerablemente[9]. Al inicio de su administración llegaban seis millones de turistas, y la cifra se incrementó a trece millones. El turismo se ha convertido en motor de la economía del estado. La derrama económica generada por los turistas pasó de 6 mil millones a más de 12 mil millones de pesos entre 2015 y 2016[10].

Por tanto, el gobierno poblano ha encontrado en el turismo una fuente de oportunidades. Se ha apoyado en la inversión privada de más de 470 millones de pesos para rescatar y rehabilitar el centro histórico, consolidar y construir nuevos museos y recuperar edificios históricos para consolidar el carácter de Puebla como destino turístico prioritario. Esto a pesar de la existencia de una Ley de Cultura del estado de Puebla, promulgada en 2009 y reformada dos años después, en la que se establece la protección del patrimonio tangible e intangible[11].



Fig. 2. Cuetzalan. Fotografía: Haakon S. Krohn - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11680989>.

Pero como veremos a continuación, esta recuperación de edificios históricos se ha realizado sólo con el objetivo de aumentar el turismo y no para proteger y salvaguardar el patrimonio, o incluso buscar un equilibrio entre ambas concepciones. Así lo han constatado las diversas denuncias realizadas por grupos ciudadanos con las obras gubernamentales de reestructuración de espacios y edificios, y también la proliferación de declaratorias de pueblos mágicos. Durante esta administración fueron nombrados ocho de los nueve que tiene el estado.

9. En el Plan Estatal de Desarrollo 2011-2017 se señala que el turismo es una fuente de generación de riqueza, de empleo y de inversión que se debe potenciar. Es importante su vinculación con múltiples actividades productivas, y el estado posee recursos naturales, culturales e historia. Periódico Oficial del Estado de Puebla (miércoles 8 de junio de 2011), pág. 29. Para el año 2009, el estado recibió 6 millones 453 mil 136 visitantes, que comparado con el año 2005, representó un incremento aproximado del 8.8%.

10. "Se duplica derrama económica del sector turístico poblano", *Dosier Puebla*, *Megalópolis Informando a la Gran Urbe*, lunes 19 de diciembre de 2016.

11. Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Servicios Legales y Defensoría Pública Orden Jurídico Poblano. Ley de Cultura del Estado de Puebla.

De acuerdo con Figueroa y Martínez[12] si bien la cultura y el turismo están estrechamente relacionadas, no siempre fue así, sino que se consideraban como entes separados en lo que respecta a sus contenidos, objetivos y a los públicos a los que se destinaban. Los autores señalan:

> “la riqueza cultural únicamente era parte de un legado histórico de la sociedad, que se relacionaba con la educación y la población local; por su parte, el turismo había sido visto como una actividad de esparcimiento y poco o nada relacionada con la población local y su cultura”[13].

Fue a partir de la década de 1980, cuando el turismo cultural comenzó a recobrar fuerza como fuente del desarrollo económico. Esta concepción incorpora una dimensión de mercado y consumo a la par que promueve la conservación del patrimonio y otorga protagonismo a los visitantes en cuanto a las experiencias.



Fig. 3. Chignahuapan. Fotografía: Antonio Ramsan - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22883775>.

Actualmente, el turismo cultural está relacionado con los objetivos de desarrollo del milenio del año 2000 de las Naciones Unidas, que los Estados asumieron para erradicar la pobreza extrema y el hambre. En ese sentido, se debe fomentar el turismo sustentable como factor del crecimiento económico.

12. Figueroa Romero, Raúl; Martínez Mendoza, Abigail. “Pueblos mágicos: la política mexicana de turismo cultural, conjunción de iniciativas para el desarrollo y fortalecimiento de la identidad nacional”, Hernández Mar, Raúl (coord.). *Pueblos mágicos: discursos y realidades. Una mirada desde las políticas públicas y la gobernanza*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma/División de Ciencias Sociales y Humanidades Juan Pablos Editor, 2015, pág. 161.

13. OCDE, 2009, en ibídem, pág. 160.



Fig. 4. Zacatlán. Fotografía: Khoma - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21363841>.

La OCDE apunta que el turismo cultural es un mercado con un crecimiento acelerado puesto que la cultura genera autenticidad y distinción en el mercado turístico global. Sin embargo, el turismo y la cultura no tendrían posibilidades reales si no se conforman las políticas correspondientes. Éstas deben considerar el financiamiento a la cultura, generar relaciones sostenibles y evitar que el turismo dañe los recursos naturales, integrar el turismo cultural a las estrategias nacionales y locales del desarrollo, así como el diálogo intercultural[14].

En el caso de México, empezó a desarrollar una política cultural en concordancia con los Objetivos del Milenio, y esto se evidencia en los Planes Nacionales de Desarrollo de los diversos gobiernos federales a partir del año 2000. Se buscó convertir al país en líder en la actividad turística, sin embargo, se trató la cultura de manera separada. Los elementos culturales no son abordados como componentes de la identidad nacional[15].

Como veremos a continuación, en el caso de las ciudades Patrimonio Cultural de la Humanidad y el programa Pueblos Mágicos del estado de Puebla, se ha privilegiado el elemento turístico por encima de la cultura y por ende la conservación del patrimonio.

Puebla, ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad

La ciudad de Puebla fue declarada por la UNESCO, ciudad Patrimonio Mundial de la Humanidad el 11 de diciembre de 1987[16],

14. Ibíd., págs. 138-139.
15. Ibíd., pág. 160.
16. En 1984, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y la UNESCO invitaron a Puebla a participar en un simposio en Berlín, por su valioso patrimonio monumental y acelerado desarrollo para estudiarla por expertos de la materia. Se consideró que por su riqueza patrimonial podría ingresar a la lista del selecto patrimonio de la humanidad. La fundación Jenkins y las instancias municipales y estatales encabezadas en esos momentos por Guillermo Jiménez Morales y Jorge Mirad, iniciaron los trabajos de ordenamiento del Centro Histórico. Entre septiembre y noviembre de 1986, con el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la BUAP, la comuna y el gobierno estatal, se logró integrar un voluminoso expediente con textos, mapas y bibliografía cumpliendo con detalle los ordenamientos que a finales de noviembre de ese año se entregaron a la comisión de la UNESCO. "Puebla, Patrimonio de la Humanidad en riesgo", *Convicciones,* <https://alfredmava.blogspot.pe/2015/12/puebla-patrimonio-de-la-humanidad-en.html>, (consultado el 10 de enero de 2017).

porque posee un legado de sitios y monumentos de gran riqueza natural y cultural que pertenece a toda la humanidad.

Los criterios a considerar fueron:

a) Atestiguar un intercambio de influencias considerable, durante un periodo concreto o en un área cultural determinada, en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisajes (Criterio II);
b) Constituir un ejemplo eminentemente representativo de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico, o de paisaje que ilustre uno o varios periodos significativos de la historia humana (Criterio IV)[17].

Es decir, por su riqueza arquitectónica, artística e histórica Puebla fue nombrada ciudad Patrimonio. La ciudad cuenta con 391 manzanas que incluyen un total de 2619 inmuebles, la mayor parte datan de los siglos XVI al XIX. El valor excepcional de las nuevas manifestaciones estéticas de Puebla, es producto de la fusión de las tradiciones europeas e indígenas, y el barroco con las manifestaciones locales propias de las construcciones civiles y religiosas[18].

Como ya se señaló, la zona de monumentos se compone de 2619 inmuebles, de los cuales: 57,7% datan del siglo XIX; 1.1% del XVI; 23.4% del XVII; y 18.2%, datan del siglo XVIII.

Los diferentes gobiernos estatales y locales han emprendido una serie de acciones para conservar el patrimonio de la ciudad. Entre éstas destacan:

- Programa de Desarrollo Regional Angelópolis (1993), que pretendía consolidar al centro histórico como zona histórica, cultural y turística. No funcionó debido a que no se tomaron en cuenta opiniones de arquitectos y urbanistas mexicanos;
- Iniciativas de la Academia para contribuir a la planificación y gestión urbana. Inventario visual de aproximadamente 5000 imágenes urbanas;
- Remozamiento y pintura de fachadas y creación de sendas turísticas (2008-2011).

17. "Puebla, fascinante arquitectura religiosa, arte y gastronomía", *Ciudades mexicanas. Patrimonio mundial*, <http://ciudadespatrimonio.mx/puebla/patrimonio#.WHMTciPhCYU>, (consultado el 1 de junio de 2016).
18. Ibídem.



Fig. 5. Cholula. Fotografía: Comisión Mexicana de Filmaciones from México D. F., México - Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Cholula, Puebla/ Nuestra Señora de los Remedios church, CC BY-SA 2.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=51592383>.

Por otro lado, desde 1987 hasta la fecha se realizaron importantes cambios urbanos, tales como el fortalecimiento de la infraestructura hotelera en casonas y edificios históricos, reconversión de uso en valiosas casonas del centro histórico, rescate y rehabilitación por parte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla de edificios que han venido conformando un barrio universitario; en el mismo sentido actuó la Universidad Popular del Estado de Puebla, ubicada en el barrio de Santiago.

En este lapso de tiempo, sobresalen acciones vinculadas al mejoramiento de la imagen urbana de una decena de calles alrededor de la plaza central, pintura e iluminación temporal de templos, así como la mejora en puestos de periódico y algunas bahías. El Ayuntamiento municipal decidió expandir su presencia en edificios del centro histórico. Por su parte, el gobierno estatal decidió asentarse en el barrio del alto, propiciando la transformación de la zona. Con esto, se recuperaron y rehabilitaron edificios de la zona monumental.

Se realizaron 10 sendas peatonales y se rehabilitaron espacios de encuentro como el jardín del Carmen, el jardín Gutierre de Cetina, el jardín de San Luis, el jardín de las Garzas y de los hermanos Serdán, además de la revitalización de los jardines del centro histórico, con acciones de imagen urbana y seguridad.

El rescate de edificios emblemáticos como la casa del general San Martín, el viejo Casino Español, el templo de San Cristóbal, y múltiples casas señoriales a través del recorrido de sendas, que implicaron corresponsabilidad social para su recuperación de fachadas. Además de hitos históricos como el puente de Ovando, la iluminación del zócalo, la catedral y el palacio municipal.

La percepción de la ciudadanía sobre el estado que guardaban los monumentos históricos comenzó a cambiar a partir de la última década del siglo XX, y se ha manifestado por la proliferación de especialistas sobre temas asociados al patrimonio, además de un pequeño grupo de empresarios que comenzaron a invertir en infraestructura hotelera.

Cabe destacar que, de 2008 a la fecha, se impulsaron acciones de mejora y recuperación de espacios públicos e históricos basadas

en un modelo de intervención elaborado por los actores locales y por especialistas reconocidos en el ámbito nacional e internacional.

Puebla pertenece a la Asociación Nacional de Ciudades Mexicanas del Patrimonio Mundial (creada el 15 de agosto de 1996), que busca la conservación, la puesta en valor, la promoción y fortalecimiento del legado cultural de los centros históricos.

Ha sido la administración del gobernador actual, Rafael Moreno Valle, quien ha dado un mayor impulso al turismo (cultural) de la ciudad. Se ha apoyado en la iniciativa privada para realizar obras monumentales, que han sido criticadas por los especialistas y la ciudadanía en general. Uno de los objetivos de su gobierno ha sido recuperar edificios históricos.



Fig. 6. Pahuatlán. Fotografía: Alejandro Linares García - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18320260>.

En el caso del centro histórico, se reestructuró la zona de los fuertes de Loreto y Guadalupe, se creó el teleférico, se modificó la iluminación artística, y se restauró el reloj de la Catedral. Asimismo, se promovió a la Catedral y a la Biblioteca Palafoxiana a través del Museo Tesoros de la Catedral, y el video mapping proyectado en la misma y en la Biblioteca Palafoxiana.

Finalmente, fuera de la ciudad, se rescató el edificio de la Ex-Hacienda de Chiautla, se reforzaron y construyeron nuevos museos, como el Barroco; se proyectó la rehabilitación del Hospital Psiquiátrico Nuestra Señora de Guadalupe y la zona aledaña a la pirámide de Cholula. Todo esto con la finalidad de consolidar el carácter del estado de Puebla como destino turístico prioritario.

Sin embrago, en los últimos 30 años, la ciudad ha tenido un incremento territorial descontrolado, los gobiernos municipales y estatales han hecho poco para preservar el patrimonio cultural. Cuatrocientos inmuebles históricos se encuentran en riesgo del colapso y poco más de cien han desaparecido; ciento cincuenta y dos casonas antiguas tuvieron desprendimientos estructurales y otras ciento ochenta y dos están en riesgo latente de sufrir daños. Los programas de obra pública se han enfocado en dar lucimiento a la Zona de Monumentos y no a rescatar los inmuebles históricos.

Diversos especialistas y protectores del patrimonio (entre los que se encuentran integrantes del Consejo Ciudadano del Centro Histórico y Patrimonio Edificado del Municipio), señalan que Puebla está en riesgo de perder el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad en caso de continuar con la destrucción de inmuebles catalogados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la Zona de Monumentos. Incluso se analizaba la posibilidad de incluir a la capital en la lista de "Patrimonio en Peligro" (así lo refirió la coordinadora en Puebla del ICOMOS, Adelaida Ortega Cambranis).



Fig. 7. Huauchinango. Fotografía: Alejandro Linares García - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18318736>.

Estos son algunas de las causas: a) incapacidad económica de sus propietarios o pobladores por mantenerlas en buen estado; b) abandono intencional y desinterés por conservar los inmuebles, sea para justificar una destrucción o porque ya no resultan un negocio rentable; c) acciones irresponsables de destrucción para un supuesto mejor aprovechamiento del terreno; d) incapacidad económica, técnica y organizativa de algunos organismos para consolidar una política de preservación de los inmuebles, sean de propiedad pública o privada; e) deterioro, por el uso y abuso descuidado y hasta vandálico de los espacios públicos y privados, por parte de habitantes y usuarios con poca o nula conciencia por cuidar los bienes con valor cultural y de interés colectivo; f) contaminación, deterioro físico y de imagen urbana o arquitectónica, sea por la acción de plagas o por la presencia de basura, ruidos y gases tóxicos, originados por el exceso de vehículos automotores; g) mala planeación, ejecución y evaluación de las obras, servicios y reglamentos públicos (vialidad, recolección de basura, control vehicular, transporte colectivo, control de los usos

del suelo, etc.); h) inexistencia de una cultura de mantenimiento y prevención de daños en los edificios y en los espacios de uso colectivo; i) inaudita inexistencia actualizada y oficial de un *Inventario y Catálogo de Monumentos y Sitios*, realizado con rigurosidad, de tal manera que sirvan como instrumentos precisos y eficaces para la legislación y el seguimiento de las obras[19].

El gobierno debe vigilar la construcción de las nuevas edificaciones e impedir que se destruyan inmuebles que rompan con la arquitectura. Sin embargo, ha habido una inconsistencia entre las políticas y los planes de desarrollo de los gobiernos municipal y estatal y la aplicación de la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos. Por ejemplo, el gobierno estatal ha realizado las siguientes afectaciones a la ciudad: la construcción de un viaducto y el intento de construir un teleférico en la zona histórico-monumental, que tuvo como consecuencia la destrucción de la Casa del Torno; la remodelación del área de los fuertes que alteró el paisaje histórico que contextualizaba la gesta heroica del 5 de mayo y desestabilizó al ya de por si frágil sistema vial que involucra la zona del Arco de Loreto y el Barrio de San José[20].

El Programa Pueblos Mágicos

El Programa "Pueblos Mágicos" (PROMAGICO) se creó en 2001, a través de la Secretaría de Turismo. El objetivo principal es elevar los niveles de bienestar de los pueblos, aprovechando la oferta cultural. Inicialmente los objetivos sectoriales eran los siguientes: apoyar el desarrollo turístico municipal, estatal y regional; propiciar el desarrollo sustentable; fomentar la oferta turística; favorecer la dotación de infraestructura en apoyo al turismo[21].

La Secretaría de Turismo señala que el objetivo primordial del programa es revalorar un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros. Así como un reconocimiento a quienes habitan esos hermosos lugares de la geografía mexicana y

19. Véase: "Puebla cumple 26 años como Patrimonio de la Humanidad", *Milenio.com,* <http://www.milenio.com/region/Puebla-cumple-anos-Patrimonio-Humanidad_0_205180030.html>.
20. Loreto López, Rosalva. *La ciudad como paisaje. Historia urbana y patrimonio edificado de Puebla*. Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego", Fomento Editorial BUAP, Ediciones EyC, 2014, pág. 25.
21. Secretaría de Turismo (Sesctur). Programa de los Pueblos Mágicos. Programa Nacional de Turismo 2001-2006.

han sabido guardar para todos la riqueza cultural e histórica que encierran[22].

Entre los objetivos del programa destacan: a) estructurar una oferta turística complementaria y diversificada hacia el interior del país, basada fundamentalmente en los atributos histórico-culturales de localidades singulares; b) aprovechar la singularidad de las localidades para la generación de productos turísticos basado en las diferentes expresiones de la cultura local; artesanías, festividades, gastronomía, tradiciones, entre otras; c) aprovechar la singularidad de las localidades para la generación de otros productos turísticos tales como la aventura y el deporte extremo, el ecoturismo, la pesca deportiva, y otros que signifiquen un alto grado de atractividad dentro del territorio de la localidad participante; d) poner en valor, consolidar y/o reforzar los atractivos de las localidades con potencial y atractividad turística, fomentando así flujos turísticos que generen mayor gasto en beneficio de la comunidad receptora (artesanías, gastronomía, amenidades y el comercio en general), así como la creación y/o modernización de los negocios turísticos locales; e) que el turismo local se constituya como una herramienta del desarrollo sustentable de las localidades incorporadas al programa, así como en un programa de apoyo a la gestión municipal; f) que las comunidades receptoras de las localidades participantes aprovechen y se beneficien del turismo como actividad redituable, ya sea una opción de negocio, de trabajo y de forma de vida[23].

Este programa define al pueblo mágico como aquella localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin MAGIA que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico[24].

De acuerdo a Forbes[25], originalmente eran cinco las condiciones que debía reunir un sitio para entrar al programa: 1) estar cerca de un destino turístico grande; 2) contar con accesos razonables por carretera; 3) poseer algún atractivo histórico o religioso; 4) que la población estuviera dispuesta a participar; 5) que contaran con tiendas de artesanías, restaurantes y comercios para que la localidad se beneficiara con el gasto de los potenciales visitantes.

---

22. Secretaría de Turismo (Sectur), Programa de los Pueblos Mágicos. Programa Nacional de Turismo 2012-2018, <http://www.gob.mx/sectur/acciones-y-programas/programa-pueblos-magicos>.
23. Secretaría de Turismo (Sesctur), op.cit., 2001-2006, pág. 4.
24. Ibídem.
25. "¿Cuál es la situación actual de los pueblos mágicos?", *Forbes*, 18 de julio de 2014.

El Programa de Pueblos Mágicos otorga subsidios a las entidades federativas para diversificar y mejorar la calidad de estos destinos, productos y servicios turísticos, así como estimular y fomentar la inversión pública y privada, para generar derrama económica, empleo, desarrollo social y económico en beneficio de la comunidad receptora, así como mejorar la infraestructura e imagen urbana de las localidades.



Fig. 8. Tlatlauquitepec. Fotografía: Danielllerandi - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29103853>.

El propósito es mejorar la imagen urbana de los "pueblos" con el fin de que éstos se vuelvan atractivos para el turismo nacional e internacional. Los discursos gubernamentales se basan en la idea del pueblo aparentemente como espacio socio-territorial que se erige inalterable a las profundas afectaciones del llamado mundo moderno. El "pueblo" como un lugar que mantiene intactas sus tradiciones, costumbres y fiestas, que se le relaciona con el "campo" y que ayuda a cuestionarnos nuestro origen, pero que hoy se "vende" como una opción para los citadinos cansados de vivir en la ciudad y experimentar nuevos territorios[26].

El programa arrancó con el nombramiento de los tres primeros "Pueblos Mágicos": Huasca de Ocampo, en las montañas de Hidalgo; Real de Catorce, de San Luis Potosí, y Mexcaltitán, una

26. Hernández Mar, Raúl; Allende Peña, Carla Elizabeth. "De lo abstracto a lo concreto. Análisis del proceso y la estructura de la instrumentación del programa Pueblos Mágicos. El caso de Metepec, estado de México", Hernández Mar, Raúl (coord.). *Pueblos mágicos*..., op.cit., pág. 87.

diminuta isla lacustre de Nayarit. No obstante, Mexcaltitán fue expulsado del programa por Sectur en 2009.

Cuando una localidad ingresa al programa recibe varios "beneficios": fondos federales y estatales, además de obras por las que no paga. Para el rescate de su imagen urbana se pintan las fachadas de las casas, se remozan las principales calles y la CFE quita los cables de electricidad aéreos y los convierte en una red subterránea; además se rescatan sus monumentos patrimoniales, recibe ayuda para desarrollar productos turísticos; a reordenar el comercio informal; se le hace un Plan de Desarrollo; se capacita a la población; se le incluye en los planes de comercialización y promoción[27].



Fig. 9. Xicotepec de Juárez. Fotografía: Federico Pizano, CC BY 3.0, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=56436018>.

Desde que se creó el programa hasta la actualidad, se han nombrado 111 Pueblos Mágicos. De 2001 a 2009, cada año sólo se nombraron unos cuantos que dio un total de 32. Pero en marzo de 2010, la Secretaria de Turismo nombró cinco nuevos Pueblos Mágicos. Después vino un incremento exponencial: en 2011 la cantidad se elevó a 11, con lo cual la cifra llegó a 48. Y al final de 2012, ya eran 83. En contraste, en la administración actual (presidente Enrique Peña Nieto 2012-2018), sólo se han nombrado 28 pueblos mágicos[28].

Existía una presión de los gobernadores y presidentes municipales para que sus comunidades entrasen en el programa. Así lo relata Alejandro Morones, ex subsecretario de Operación de Sectur y secretario de Turismo de San Luis Potosí, quien señaló que el ingreso de Real de Catorce al programa se debió a presiones políticas de los gobernadores y alcaldes "para subirse a un programa federal y buscar recursos".

27. "¿Cuál es la situación actual de...", op.cit.

28. "Pueblos mágicos pierden presupuesto y credibilidad", *El Financiero,* 6 de julio de 2016, <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/pueblos-magicos-pierden-presupuesto-y-credibilidad.html>.

Como ya se señaló, actualmente, el programa Pueblos Mágicos se integra de 111 localidades; abarcan una población de cinco millones de habitantes. En total cuentan con 866 hoteles (la mayoría pequeños, incluyendo casonas y haciendas), que suman 21,000 habitaciones, de las cuales 9,140 se concentran en tan sólo 10 poblados.

El gobierno insiste en que existen ejemplos muy claros de los beneficios que para algunas comunidades ha traído el programa. Por ejemplo, Real de Catorce en 11 años incrementó en 1,300% sus visitantes, 670% la derrama económica y 400% sus cuartos de hotel. Uno más es Tequila, pueblo de Jalisco (que da denominación de origen a la bebida nacional) que recibió una fuerte inversión pública y privada, y ha registrado un considerable incremento de visitantes.

En ese sentido, se ha realizado una inversión millonaria para ampliar y actualizar la infraestructura turística del país y gran parte de estos fondos fueron destinados a los "Pueblos Mágicos". Entre las estrategias que se llevan a cabo destacan las ferias para la promoción de los pueblos mágicos[29].

No obstante, diversos autores han analizado las consecuencias negativas del programa. Entre éstas se destacan: inversiones que benefician a la iniciativa privada; privatización de espacios; pérdida de identidad; que la pobreza se convierta en folclore; la población local no es tomada en cuenta. Asimismo, existe un deterioro del patrimonio cultural.

En suma, la designación de pueblos mágicos obedece, sobre todo, a la gestión de los gobiernos estatales y municipales que buscan aumentar el turismo. La puesta en marcha del programa es más bien una forma de estandarizar la oferta de la riqueza cultural que termina por convertirse en un producto tipo franquicia. No ha traído los resultados esperados (económicos, sociales, culturales), sino lo contrario, despojo, concentración de la oferta y con ello apropiación en sentido material y simbólico. No obstante, también puede ofrecer aportes en materia de redes de política o de presupuesto participativo[30].

Los pueblos mágicos de Puebla

Puebla tiene 9 pueblos mágicos. Estos son: Cuetzalan del Progreso (2002), Zacatlán (2011), Chignahuapan (2012), Cholula (2012), Pahuatlán (2012), Tlatlauquitepec (2012), Xicotepec de Juárez (2012), Atlixco (2015) y Huauchinango (2015).

29. "¿Cuál es la situación actual de...", op.cit.
30. Aguilar Astorga, Carlos Ricardo; Hernández Mar, Raúl, "Introducción", Hernández Mar, Raúl (coord.). *Pueblos mágicos*..., op.cit., pág. 20.

La mayor parte de ellos fueron nombrados durante la administración del gobernador Moreno Valle, lo que da muestra del énfasis que se le da al turismo (¿cultural?) como palanca del desarrollo del estado, en detrimento de la conservación del patrimonio cultural.

La Secretaría de Turismo del Estado de Puebla, a través de su página web[31] promociona la magia de cada uno de estos pueblos; en ella se destacan sus bellezas naturales, sus tradiciones, sus calles, su arquitectura religiosa, su gastronomía, lugares para visitar, comer y comprar.



Fig. 10. Ciudad de Puebla. Fotografía: Ramón León Rosas - http://www.fotosdepuebla.org/, CC BY-SA 2.5, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1499652>.

De Cuetzalan se resalta sus cascadas y grutas, los voladores de Papantla, las ruinas arqueológicas de Yohualichan, el tianguis dominical, que puede visitarse los fines de semana y en donde aún se realiza el tradicional trueque. También se recomienda visitar la Iglesia de los Jarritos y fotografiar sus rincones pintorescos. Y, evidentemente, probar su aromático café.

De Zacatlán se menciona que está rodeado de boques cubiertos de niebla y "valles donde las rocas desafían la gravedad" (las Piedras Encimadas). Se destaca el antiguo convento franciscano, su tradición relojera que se muestra con el gran reloj floral en la plaza y su fábrica Centenario. Sobre su gastronomía se resalta su tradicional pan de queso, sus sidras, licores y refrescos típicos. Se recomienda visitar el pueblo en los meses de julio a octubre.

Por su parte, de Atlixco, la ciudad de las flores que se ubica a las faldas del volcán Popocatépetl, se sugiere visitar el zócalo el cual alberga el Ex Convento del Carmen (siglo XVI), la Iglesia de la Merced construida en 1680 y la Capilla de la Tercera Orden con un retablo barroco. Se destaca también la gran fiesta del Huey Atlixcáyotl, con danzas tradicionales de toda Puebla. Asimismo, se resaltan sus manantiales de aguas medicinales y sus balnearios.

31. *Puebla es mi Destino*, <http://puebla.travel/es/descubre/pueblos-magicos>.

De Chignahuapan, sobresale lo colorido de sus casas, templos y jardines, pero también su artesanía de esferas de vidrio soplado. Se sugiere visitar sus famosas aguas sulfurosas y disfrutar un tratamiento exclusivo en el hotel del Balneario. Además, se aconseja visitar la Virgen más grande en el Santuario de la Inmaculada Concepción y el Cristo más pequeño en la Iglesia del Honguito.

Sobre Pahuatlán se dice que el viajero debe adentrarse en la Sierra Mágica atravesando valles y cruzando barrancas. Como los pobladores de esta región han logrado mantener intactos sus modos de vida y tradiciones, pareciera que el tiempo se ha detenido. Es conocido por la elaboración del papel amate en la comunidad de San Pablito, que aún se fabrica con técnicas ancestrales. Se sugiere zapatear en una buena huapangueada y asistir a las celebraciones de Semana Santa o Santiago Apóstol. De su gastronomía se aconseja probar los chicales (hormigas) en chile chiltepín.

De Huauchinango, un auténtico paraíso natural que mantiene su encanto colonial, debido a sus altos cerros, sus cascadas, es un lugar ideal para el turismo y la aventura extrema. Se sugiere visitar la Feria de las Flores de Tenango, en honor al señor del Santo Entierro y disfrutar el espectáculo natural de la presa Necaxa. Huachinango es además un buen lugar para la pesca.

Sobre Tlatlauquitepec se sugiere recorrer sus senderos entre vegetación y descansar junto a la Presa de la Soledad, o llegar hasta la Cascada de Puxtla para conocer su poza azul. Además, fotografiar las magníficas panorámicas desde lo alto del Cerro del Cabezón. Se destaca el ex-convento de Santa María de la Asunción, que data de 1531 y los portales de la Plaza de Armas.

De Xicotepec de Juárez se destaca su historia: fue capital de la república mexicana durante 1920, mientras se practicaba la autopsia de Venustiano Carranza (presidente de México entre 1917-1920). Se señala que sus principales atractivos turísticos son el zócalo, el centro ceremonial La Xochipila, la Parroquia de San Juan Bautista y la monumental Virgen de Guadalupe que está construida sobre el cerro del Tabacal (mide 30 metros y es la más grande del mundo). Se destacan sus verdes montañas cubiertas de niebla, sus quebradas profundas como La Garganta del Diablo, así como sus cascadas. Se sugiere tomar café de la Sierra bajo los portales los domingos por la tarde, escuchando la banda de música.

Finalmente, de Cholula, que en realidad son dos ciudades San Pedro y San Andrés, se señala que fue edificada sobre la ciudad prehispánica, un gran centro ceremonial con siglos de tradición. Se sugiere atravesar los túneles de la Gran Pirámide y subir hasta el

Santuario de los Remedios y contemplar las panorámicas del Valle. Se aconseja visitar las iglesias de Santa María Tonanzintla y San Francisco Acatepec, así como el ex-convento franciscano de San Gabriel.

Como se puede apreciar, este tipo de programas no protege explícitamente el patrimonio cultural porque su intención es sólo promoverlo para generar un desarrollo local, pero es evidente que para que se mantenga la "magia" se debe conservar lo que le da sentido al pueblo mágico.

No obstante, en algunos pueblos se ha logrado que se declaren zonas monumentales, como fue en el caso de Zacatlán. De acuerdo a un estudio que se elaboró para conocer los efectos económicos de la implementación del programa pueblos mágicos, en 2005 se decretó la Zona Típica Monumental de la Ciudad de Zacatlán. Se trata de un instrumento jurídico que le permite proteger su patrimonio cultural y se basa en el reconocimiento de la relevancia histórica de sus edificaciones que datan del siglo XVI, como lo es el ex convento franciscano. Este decreto se complementó con el reglamento de construcciones y de la regulación de la imagen urbana, que se concretaron en 2010. Además, se creó el Concurso Anual de Fachadas Mágicas, con la finalidad no sólo de preservar el patrimonio edificado, sino de fortalecer la identidad local. Finalmente, la Dirección de Turismo creó una campaña para promover la conciencia ciudadana, tanto de residentes como de visitantes, para cuidar el patrimonio construido[32].

A pesar de ello, hacen falta estudios que analicen este aspecto, porque si bien el programa de los pueblos mágicos se creó para promover el desarrollo económico de las comunidades a través del turismo cultural, aún no se conocen completamente las acciones que los gobiernos y las comunidades están elaborando para conservar su patrimonio.

Lo que sí es claro es que la mayor parte de los nombramientos de estos pueblos como mágicos sucedió durante la administración del actual gobernador, como ya se había señalado. En 2015, Puebla fue sede de la Segunda Feria de Pueblos Mágicos, donde todos los destinos del país tuvieron la oportunidad de exponer y ofertar sus servicios y atractivos turísticos. Esto, como lo hemos constatado, es indicativo de que se privilegia el turismo por encima de la cultura, a pesar de la Ley de Cultura vigente en el estado.

32. Sosa Juarico, Mónica Adriana, "La economía de Zacatlán antes y después de su condición de pueblo mágico", Hernández Mar, Raúl (coord.). *Pueblos mágicos*..., op.cit., pág. 344.

Conclusiones

¿El turismo y la cultura son nociones contrapuestas? A lo largo de este escrito hemos tratado de responder a este cuestionamiento. Sobre esto podemos considerar que existe una fuerte vinculación entre ambas. El patrimonio cultural es un elemento de identidad de los lugares y comunidades, pero actualmente no podemos entender la cultura sin el turismo.

El patrimonio cultural es la base para desarrollar actividades para los turistas provocando el aumento en la competitividad, la estadía, el gasto y la satisfacción de los turistas y de los anfitriones. De igual manera, la práctica del turismo es un elemento dinamizador del patrimonio y de las comunidades porque logra reconocimientos del valor del patrimonio y sentimiento de orgullo que motiva una gestión responsable de este patrimonio, al tiempo que genera recursos para la conservación y beneficia a las comunidades receptoras en diversos ámbitos de desarrollo.

Por tanto, el turismo sólo representa una oportunidad de aprovechar el patrimonio cultural si se plantea, organiza y promueve con profesionalismo, porque si no se hiciera de esa manera debilitaría la cultura.

Pero desafortunadamente, se han sobredimensionado las virtudes del turismo y se minimizan los riesgos que implica una gestión inadecuada. Esto ha sucedido en México y los estados de la república han seguido esta política.

En Puebla se ha abusado de la importancia del turismo, imponiéndolo a la cultura. No existe el equilibrio entre ambas concepciones; las acciones establecidas han afectado al centro histórico y en general al patrimonio cultural del estado. Se ha hecho una promoción poco planeada de los atractivos turísticos y de los Pueblos Mágicos. Como pudimos constatar, para el gobierno actual, "el turismo es una fuente de generación de ingresos que promueve el crecimiento y desarrollo".

Lo anterior autoriza a concluir que se deben buscar mejores estrategias que impliquen ambos conceptos (cultura y turismo), es decir, implementar un turismo de corte cultural que no afecte al patrimonio, ya que los pueblos podrían perder su identidad, así como el centro histórico de la ciudad de Puebla su calificativo de Ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Conservación del patrimonio hacendario de la región Laja-Bajío, en el estado de Guanajuato, México

Libia Patiño Ojeda
Municipio de Celaya, Gto., México
libia_patino@yahoo.com.mx

Resumen
La región Laja-Bajío en el estado de Guanajuato, México, es una zona rica en producción agropecuaria. Durante la época novohispana, mediante la figura administrativa de la hacienda, se construyeron varios ejemplos y símbolos de esta bonanza agrícola, tanto en las zonas rurales, como urbanas. Posteriormente con las diversas reformas a la propiedad que ha tenido México como país, tanto en el periodo de Independencia, que se llevó a cabo en el siglo XIX, como de la Revolución Mexicana, a principios del siglo XX, este patrimonio ha sufrido una gran diversidad de destinos, y desafortunadamente, también ha ido perdiéndose. Mediante este trabajo se analiza este devenir histórico, así como una descripción al respecto de la normatividad vigente y algunas propuestas de conservación para no perder del todo los vestigios de esta gran época de bonanza, que dejó memorias construidas de la historia.
Palabras clave: Conservación, historia, agricultura, rural, patrimonio edificado.

Abstract
The Laja-Bajío region in the state of Guanajuato, Mexico, is an area rich in agricultural production. During the novohispana era, through the administrative figure of the hacienda, several examples and symbols of this agricultural bonanza were constructed, both in rural and urban areas. Subsequently with the various property reforms, which Mexico has had as a country, this heritage has suffered a great diversity of destinations, unfortunately, has also been lost. This work analyzes this historical development, as well as a description of the current regulations and some conservation proposals, so as not to lose completely the vestiges of this great era of prosperity, which left memories of history.
Keywords: *Conservation, history, agriculture, rural, built heritage.*

Introducción

La zona que se estudiará mediante este trabajo es la región Laja Bajío, conocida de este modo por ser una parte del bajío mexicano, que es atravesada por el Rio Laja. Este rio ha ido dibujando las ciudades a su alrededor y estableciendo una especie de simbiosis entre ellas, siempre enriquecidas por la gran producción agrícola que históricamente han tenido, así como la diversidad de actividades económicas que han favorecido su integración de manera muy específica.

La producción de granos básicos en esta zona ha sido abundante desde la época novohispana, pues se privilegió esta actividad, sobre todo para que fuera posible el abastecimiento constante de productos básicos a las ciudades mineras. Esta necesidad de producción continua favoreció la inversión en una infraestructura rural que lo hiciera posible. Es por ello que, por consecuencia, esta región es rica en ejemplos y símbolos de esta bonanza agrícola tanto en las zonas rurales, como urbanas. Posteriormente con las diversas reformas a la propiedad y los cambios en los sistemas de tenencia de la tierra, que ha tenido México como país, este patrimonio ha sufrido una gran diversidad de destinos, y desafortunadamente, algunos de estos vestigios han caído en el abandono y la incuria.

En este documento, se analiza, en general, este devenir histórico, así como una descripción al respecto de la normatividad aplicable y algunas propuestas de conservación para no perder del todo este patrimonio, que pertenece a la ya mencionada época de bonanza. Propuestas que pueden ser un ejemplo de que el patrimonio no es sólo digno de conservar, sino que inclusive puede incrementar la plusvalía y valor de inversión de un entorno. Esto nos permitirá conseguir el fin más importante de nuestra labor, que es la preservación de nuestro patrimonio edificado para las generaciones venideras.

Patrimonio hacendario en el bajío guanajuatense

El concepto de "hacienda" funcionó como un sistema administrativo de la época novohispana. Aunque en el estado de Guanajuato existieron las haciendas de beneficio, llamadas de esta manera puesto que mediante algunos procesos, llevados a cabo en ellas, se obtenían los metales preciosos (oro y plata); en esta región, dada la gran fertilidad de sus tierras, proliferaron las haciendas agrícolas y ganaderas.

Previo al establecimiento de las haciendas, se inició con las llamadas *mercedes* y *encomiendas*, por parte del reino español, en los territorios recién conquistados, con el fin de promover el crecimiento de la población y la propagación de la fe católica.

Algún tiempo después, "el origen de casi todas las propiedades del bajío, se remonta a finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando los virreyes distribuyeron la mayor parte del territorio en mercedes de sitios de estancias de ganado mayor y menor…"[1]. Dichas estancias eran otorgadas por el virrey y "comprendían 1,755 hectáreas y 771 hectáreas respectivamente"[2]. Con el paso del tiempo se fueron construyendo obras hidráulicas para abasto del ganado, y de esa manera se pudo iniciar con el cultivo de la tierra, ya que las obras hidráulicas adicionales permitieron extender las áreas cultivables dentro de los límites de propiedad establecidos.

La hacienda surge a partir de este cambio, con el tránsito de estancias de ganado a tierra de cultivo, esta transición fue favorecida y privilegiada por la creciente demanda de alimentos, así como por la fuerte expansión demográfica que vivió en pocos años esta región del bajío.

Si bien es cierto que existieron otras formas de tenencia de la tierra, ésta fue la más socorrida, existe registro de "datos de los contratos de tenencia por un sumario de 1792-1793, preparado por el intendente de Guanajuato, quien contó 448 haciendas"[3].

Poco a poco el paisaje fue transformándose, incluso cuando el Barón Alejandro Von Humboldt visita estas tierras, le encuentra "semejanza con un paisaje de planicies lombardas"[4].

El espacio edificado de una hacienda consistía básicamente en el casco de la misma, que era el centro y corazón de ella, y a su alrededor varias dependencias: la casa grande o casa del patrón, la capilla, las casas más pequeñas del administrador y capataces, la era o molino, por lo general rodeada de una o varias trojes. De hecho

1. Brading, David A. *Haciendas y Ranchos del Bajío. León: 1700-1860*. 1998, pág. 200.
2. Rionda Arreguín, Isauro. *Haciendas de Guanajuato*. Ed. La Rana, 2001, pág. 21.
3. Branding, David A. *Haciendas y Ranchos*…, op.cit., pág. 202.
4. Humboldt, Alexander Von. *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*. Ed. Juan R. Ortega y Medina, México, 1966, pág. 69.

se puede saber la importancia y relevancia de una hacienda después de analizar el tamaño y la cantidad de la era y las trojes. Este denominado casco "parecía más bien una fortaleza, por sus recios muros, coronados por almenas y flanqueados por fortines; lo que indica el peligro que existía debido a los indómitos chichimecas, que mucho tiempo tardaron en aceptar la presencia de los hispanos y sus aliados"[5].

Estos espacios eran variables en cantidad y formas, hubo haciendas que fueron creciendo durante generaciones diversas, que iban añadiendo nueva infraestructura o ampliando la existente. Es por ello que muchas veces resulta muy interesante la lectura que puede hacerse durante un recorrido, la diversidad de estilos y técnicas constructivas, cómo poco a poco esos grandes muros defensivos fueron dando paso a estilos más ligeros y ornamentales, simbolizando el poderío del propietario.



Fig. 1. San Nicolás de Esquiros. Agosto 2012, Hacienda de San Nicolás de Esquiros, Mpio. De Celaya, Gto. Fotografía: Libia Patiño Ojeda.

El movimiento insurgente de Independencia, comienza a provocar cambios sustanciales en el manejo y operación de las haciendas. En 1856 se promulga la Ley de desamortización de los bienes de la iglesia y de corporaciones civiles y religiosas, conocida como Ley Lerdo[6] y en 1857 durante el gobierno de Ignacio Comonfort, nace la primera constitución de ideología liberal, en la que se prohibían los títulos de nobleza, honores hereditarios y los monopolios; por lo que muchas de estas propiedades comienzan a dividirse y fraccionarse.

Sin embargo, la estabilidad económica durante el gobierno de Porfirio Díaz en los años previos a la Revolución Mexicana, favorece una nueva época de bonanza para este sistema de propiedad, con la formación de grandes latifundios. Es hasta principios del siglo XX, después de la época revolucionaria que se comienza con el reparto agrario y el cambio de tenencia de la tierra al sistema ejidal.

La infraestructura edificada de las haciendas sufre diversa suerte de destino: algunas haciendas conservan las obras alrededor del denominado "casco" o "casa grande" y alguna reserva territorial,

5. Rionda Arreguín, Isauro. *Haciendas de...*, op.cit., pág. 29.
6. Ibídem, pág. 361.

conservándose como propiedad privada, tal es el caso por ejemplo de la Hacienda de Jalpa de Cánovas, en el municipio de Purísima del Rincón, Gto.

En otros casos, estos cascos antiguos son ocupados por los mismos ejidatarios o vecinos, dando origen a poblados insertos dentro de la vieja hacienda, como San Nicolás de Esquiros, municipio de Celaya, Gto., y algunos otros fueron conservados como parte de ciudades que crecieron alrededor, como Santa Ana Pacueco, en Pénjamo, Gto.

Algunos antiguos cascos, fueron dados como parte de la dotación de áreas comunes de los ejidos, y en el peor de los casos por falta de mantenimiento o hasta por resentimiento al antiguo sistema se fueron deteriorando, destruyendo o incluso han perdido por completo lo edificado.





Fig. 2. Caracheo. Junio 2014, Hacienda de Caracheo, Mpio. De Cortazar, Gto. Fotografía: Libia Patiño Ojeda.

Actualmente se puede recorrer esta zona y encontrar edificaciones hacendarias en diversos sitios y municipios, algunas conservadas y restauradas, otras a merced de las variaciones del medio ambiente, sobre todo las que se construyeron con adobe, a punto de desaparecer con las próximas lluvias, o ser absortas por la vegetación que crece a su alrededor.

Caracterización de la Zona Laja-Bajío

Al llegar a esta región, clasificada por el Instituto de Planeación del Estado de Guanajuato, como Sub-región 7: Zona Laja-Bajío, el visitante enseguida nota la gran cantidad de áreas cultivables, las fértiles tierras productoras de granos básicos y hortalizas, el azul tan limpio y claro del cielo. En general el paisaje sigue siendo una bella postal de bonanza agrícola.

La Zona Metropolitana Laja-Bajío, se compone de los municipios de Apaseo el Alto, Apaseo el Grande, Celaya, Comonfort, Cortazar, Jaral del Progreso, Santa Cruz de Juventino Rosas, Tarimoro y Villagrán, formalmente constituida desde el 2 de septiembre de 2010[7].

7. Guanajuato. Gobierno del Estado, <https://portalsocial.guanajuato.gob.mx/Fimetros>, (consultado el 7 de noviembre de 2017).

En esta zona se encuentra el Cerro de Culiacán, que es una elevación importante, la más alta del estado de Guanajuato. Abarca los municipios de Celaya, Cortazar, Jaral del Progreso y Salvatierra; está considerado como área natural protegida de acuerdo al Decreto Gubernativo No. 121 de fecha 30 de julio del 2002, firmado por el entonces gobernador constitucional: Juan Carlos Romero Hicks, declarándolo en conjunto con el Cerro de la Gavia.

El Cerro El Culiacán alcanza una altitud sobre el nivel del mar de 2,830 metros y se caracteriza por su forma cónica regular de gran atractivo, tradicionalmente ha sido considerado como una montaña sagrada. La Gavia es un cerro cubierto de riscos que alcanza los 2,400 metros sobre el nivel del mar[8].En dicho cerro se practican deportes extremos como: ciclismo de montaña, motocross, caminata, camping, entre otros. La tenencia de la tierra es en su mayor parte ejidal. Y por su ubicación estratégica y gran altura, desde la cima se transmiten señales de radio, televisión y telefonía móvil.



Fig. 3. Cerro de Culiacán. Septiembre 2013, Carretera Cortazar-Salvatierra, Estado de Guanajuato, México. Fotografía: Libia Patiño Ojeda.

Esta zona tiene gran importancia, no sólo desde el punto de vista natural, sino cultural. Alberga una gran cantidad de vestigios prehispánicos, así como de patrimonio hacendario. Con motivo de la fiesta del día 3 de mayo, día de la Santa Cruz, se realiza el encuentro de danzas más importante y grande de la región.

En conjunto la población de la región Laja-Bajío no sobrepasa los ochocientos mil habitantes[9] y se caracteriza por una gran y diversa actividad económica, buena oferta educativa y alta vocación de patrimonio cultural.

8. "Instituto de Ecología del Estado de Guanajuato", <http://ecologia.guanajuato.gob.mx/sitio/areas-naturales-protegidas/5/Cerros-El-Culiac%C3%A1n-y-La-Gavia>, (consultado el 28 de mayo de 2017).

9. De acuerdo a información proporcionada por el IMIPE (Instituto de Planeación y Estadística del Municipio de Celaya, Gto.).

Contexto urbano y normativa aplicable, formas de tenencia de la tierra

El crecimiento urbano de la región, ha tenido un desarrollo acelerado en las últimas décadas, como ha ocurrido en las ciudades medias del país. Debido principalmente al incremento demográfico y a la migración de la vida rural a la urbana. De acuerdo a datos del Inegi "en 1950, poco menos de 43% de la población en México vivía en localidades urbanas, en 1990 era de 71% y para 2010, esta cifra aumentó a casi 78%"[10].

Este crecimiento de la población, ha ocasionado una serie de problemas urbanos muy diversos, desde la falta de oferta de vivienda, que propició en la década de los años ochenta un incremento considerable de asentamientos humanos irregulares, falta de dotación de servicios urbanos, hasta el desempleo y la inseguridad.

De igual forma la normativa en la administración del territorio, ha tenido muy diversas modificaciones y ha sido principalmente reactiva, es decir, se ha debido adecuar a esta tendencia del crecimiento urbano.

En Celaya, la ciudad más grande de la región Laja-Bajío, se comenzó la construcción de grandes fraccionamientos de vivienda de interés social, por la gran demanda que existía. Esto fue cambiando la fisonomía urbana ocasionando un crecimiento constante durante los siguientes años.

La primera Ley de Fraccionamientos que entró en vigor en 1976, centralizaba la mayoría de los trámites en el Gobierno del Estado. Era competencia municipal únicamente el otorgar un visto bueno a los proyectos de los nuevos fraccionamientos. Este visto bueno era otorgado por el presidente municipal.

De igual manera, para obtener el permiso de venta, se debía contar con el 100% de las obras de urbanización necesarias para la dotación de los servicios. En el actual reglamento sólo con una fianza por las obras pendientes de ejecutar se puede autorizar la venta. Actualmente los trámites son ya competencia municipal, en específico de la Dirección General de Desarrollo Urbano[11].

Este cambio se da en 1997, con la entrada en vigor de la Ley de fraccionamientos que otorga la facultad de los permisos de nuevos desarrollos al Ayuntamiento, a través de la Dirección de Desarrollo Urbano. En 1998 se crea la Dirección de Fraccionamientos y entra en vigor el primer Reglamento de Fraccionamientos en el ámbito municipal.

---

10. "Instituto de Estadística, Geografía e Informática", <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur_urb.aspx?tema=P>, (consultado el 22 de mayo de 2016).
11. Datos obtenidos de la Dirección de Fraccionamientos del Municipio de Celaya.

Esto fue muy benéfico para los municipios, sobre todo las ciudades que presentaban mayor crecimiento, lo que hizo posible el orden, el control y las obras por ejecutar de parte de los desarrolladores. Por supuesto que quedaron algunos pendientes en materia de normatividad.

Hasta el año 2012, existía a nivel estatal una Dirección de Fraccionamientos. Cualquier desarrollo iniciado antes del 1998, debía continuar su trámite en la capital del estado. Una problemática importante era que gran cantidad de los desarrollos terminados no habían concluido su trámite de entrega y recepción al municipio. Cuando entra en vigor el Código de Ordenamiento Territorial para el Estado y los Municipios de Guanajuato, en un artículo transitorio, se otorgaba un año para la entrega de todos los expedientes, los concluidos y los pendientes, al municipio, para que se les diera el seguimiento correspondiente. Esta entrega física de 149 expedientes y 40 años de historia urbana del municipio, se dio finalmente en marzo del 2014. Ahora es factible consultar un expediente, dar continuidad a un trámite e inclusive otorgar la municipalización de un fraccionamiento, en el municipio.

Actualmente la normativa aplicable a nivel estatal es el Código de Ordenamiento Territorial para el Estado y los Municipios de Guanajuato, publicado en septiembre de 2012, el cual entró en vigencia el 1 de enero de 2013. También aplica la Ley de Patrimonio Cultural del Estado de Guanajuato, vigente desde el año 2006. A nivel municipal, los instrumentos que rigen son el Reglamento de Ordenamiento Territorial publicado el 29 de Abril de 2014 y en él se integran los reglamentos que atañen al uso de suelo, construcciones, anuncios, centro histórico y barrios tradicionales, vivienda y fraccionamientos. De igual manera, en el Programa Municipal de Desarrollo Urbano y Ordenamiento Ecológico Territorial, publicado el 2 de octubre de 2015, se determinan los usos y destinos del territorio municipal. En cuanto al patrimonio histórico rige la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, conocida coloquialmente como Ley del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Conservación del patrimonio edificado

La conservación del patrimonio edificado es un deber compartido, tanto de poseedores como propietarios y autoridades; va más allá al estar protegido por los tratados internacionales. Inclusive en la Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Guanajuato, en la fracción I del artículo 27, se otorga al ciudadano el derecho de: “Aprender, acrecen-



Fig. 4. San Bartolo. Septiembre 2009, Hacienda de San Bartolo Aguacaliente, Mpio. De Apaseo el Alto, Gto. Fotografía: Libia Patiño Ojeda.

tar, renovar, preservar, proteger, defender y transmitir los valores culturales de su comunidad". En la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, se especifican los diversos tipos de patrimonio así como las sanciones que deberán aplicarse a quien incumpla estas normas.

A nivel internacional hay varios movimientos, incluso vemos que en países como Argentina donde la mayor parte del patrimonio ha sido demolido por las mismas políticas gubernamentales, los ciudadanos, principalmente de Buenos Aires, han saltado a las calles y han utilizado internet y las redes sociales para exigir la conservación del patrimonio edificado.

De igual manera en el Código Territorial, se específica en el artículo 231 que:

> "Los propietarios, poseedores y usufructuarios de bienes inmuebles ubicados en las zonas delimitadas como centro histórico o en los programas municipales están obligados a conservar estos inmuebles y a restaurarlos, previa autorización de la unidad administrativa municipal en materia de administración sustentable del territorio y, en su caso de las autoridades federales competentes, respetándose la fisonomía original"[12].

Al respecto de los tratados internacionales, la Carta de Atenas es el primer esbozo de conservar el patrimonio, sin embargo, la Carta Internacional Sobre La Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta De Venecia 1964) es muy clara:

> "Cargadas de un mensaje espiritual del pasado, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de la unidad de los valores humanos, los considera como un patrimonio común, y de cara a las generaciones futuras, se reconoce solidariamente responsable de su salvaguarda. Debe transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad"[13].

12. Código Territorial para el Estado y los Municipios de Guanajuato, publicado el 25 de septiembre del 2012.
13. "Icomos" <https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf>, (consultado el 30 de mayo de 2017).

Es así que la conservación del patrimonio, en su más amplio espectro, hablando tanto de los valores tangibles como intangibles, no es sólo una obligación y una enorme responsabilidad, es también un derecho ciudadano, que en el ámbito de las diversas competencias es necesario proteger, estudiar, promover, difundir, resguardar y trasmitir.

Conservación del patrimonio hacendario en el caso del reciclaje de la Hacienda de Santa María Antillón en Celaya, Gto.

Sin duda alguna un caso emblemático en conservación del patrimonio edificado es el del desarrollo en condominio denominado "Casco Viejo" que fue iniciado en el lote de reserva, ubicado en el fraccionamiento "Praderas de la Hacienda", y que estaba clasificado como "Uso Especializado y Patrimonio Histórico", de acuerdo al Programa de Ordenamiento Territorial. También tiene diversas afectaciones por unas líneas de alta tensión que atraviesan el predio.

El primer trámite que se realizó para hacer factible el desarrollo fue un cambio de uso de suelo. Este es un trámite que es facultad del ayuntamiento y se tramita en el IMIPE, que es el Instituto de Investigación, Planeación y Estadística del Municipio.

Una de las condiciones que se debía cumplir, previo al cambio de uso de suelo, era el de obtener la autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia de un proyecto de restauración del antiguo casco de la hacienda. El INAH, otorga permiso de restauración y específicamente marca una zona de amortiguamiento alrededor de los vestigios, que debía conservarse libre de edificación alguna.

Alrededor de esta área de amortiguamiento, se realiza la traza del desarrollo, esta zona protegida se reserva como área verde, la cual forma parte de las áreas de uso común del desarrollo en condominio.

De acuerdo al artículo 444 del Reglamento de Ordenamiento Territorial, el desarrollador de un fraccionamiento podrá solicitar hasta el 30% de porcentaje a considerar a cuenta de áreas de donación por conservación del patrimonio cultural o histórico. Este artículo fue inserto en el reglamento para incentivar la conservación del patrimonio edificado, en este caso se logró este objetivo además de que pasó a formar parte del entorno del desarrollo.

Una vez que el casco estuvo restaurado de acuerdo a la autorización y supervisión del INAH, el desarrollador obtuvo el cambio de uso de suelo a habitacional H2, es decir de 150 a 200 habitantes por hectárea, posteriormente obtuvo el permiso de traza del desarrollo de acuerdo a las consideraciones anteriormente expuestas, es

decir, la conservación del patrimonio histórico junto con una franja perimetral libre de edificación como amortiguamiento.

Es de suma importancia resaltar que uno de los grandes aciertos del desarrollo es toda la campaña de ventas en torno al hecho de que al comprar una vivienda de "casco viejo" se accede a una serie de beneficios que van más allá de áreas de uso común y áreas verdes.

Incluso en los carteles de promoción se aprecian detalles hermosos de la edificación con la inserción de mensajes que hablan de "mi" hacienda, "mi" jardín secreto, haciendo referencia a la troje principal ya restaurada.



Fig. 5. Publicidad Desarrollo en Condominio Casco Viejo. Enero 2014, Caseta de ventas fraccionamiento. Fotografía: Libia Patiño Ojeda

Todo esto, hace del proyecto un acierto en el ámbito de la conservación, pues no sólo se logró detener el deterioro del inmueble, sino que la restauración resultó ser una excelente inversión y, lo mejor de todo, aseguró la conservación para la posteridad de este bien, ya que los nuevos propietarios del desarrollo han comprado aquí porque se han identificado con el concepto, lo han hecho suyo y por tal lo cuidarán porque es, sin duda alguna, su patrimonio.

De igual manera, se conserva como un vívido retrato de la antigua bonanza agrícola de esta fértil tierra del bajío guanajuatense.

Propuestas de conservación a través del turismo alternativo

Actualmente se pueden desarrollar, como en el caso anteriormente mencionado, nuevos productos que den relevancia a la conservación y preservación del patrimonio. Precisamente mediante el turismo alternativo entendido como: "Los viajes que tienen como fin realizar actividades recreativas en contacto directo con la naturaleza y las expresiones culturales que le envuelven con una actitud y compromiso de conocer, respetar, disfrutar y participar en la conservación de los recursos naturales y culturales"[14].

Estas nuevas apreciaciones y nuevos proyectos, permiten la puesta en valor del patrimonio, sobre todo si al edificado y tangible podemos agregar los valores intangibles que prevalecen en la región.

Se han desarrollado proyectos que giran en torno al patrimonio edificado como turismo deportivo y de aventura, tal es el caso,

14. "Definición de turismo alternativo, Juan Carlos Baca", <https://profebaca.wordpress.com/tag/definicion-turismo-alternativo/>, (consultado el 30 de mayo de 2017).



Fig. 6. Casa del Diezmo. Mayo 2017, Casa Solariega conocida como Casa del Diezmo, Mpio. De Celaya, Gto. Fotografía: Libia Patiño Ojeda

por citar un ejemplo, de una ruta ciclista en el estado de Coahuila que realiza un recorrido por antiguas haciendas. Otros ejemplos los vemos en el uso de antiguas trojes como albercas o capillas restauradas rodeadas de bellos jardines y hoteles boutique o cabañas, donde se realizan bodas y eventos en general.

Sin duda, cuentan con un sinnúmero de elementos para innovar en este sentido, donde lo más importante es reconocer el gran valor que tiene este patrimonio, para así poder preservarlo.

Conclusiones

Los tratados internacionales al respecto de la conservación del patrimonio, promueven este tipo de proyectos, ya que es muy importante elaborar estudios de reciclaje o re-uso, a la par de planes de puesta en valor, que detonen la apropiación y promuevan la identidad y pertenencia de estos inmuebles históricos.

Si bien es cierto que existe la postura extrema que pareciera promover la privatización del patrimonio, es un buen momento de analizar si es preferible eso, a dejar en el abandono o la pérdida a estos invaluables e irrecuperables vestigios.

Es muy importante que esta memoria construida del pasado se transmita a las nuevas generaciones, para promover la pertenencia y el arraigo, por supuesto que al patrimonio tangible pero sobre todo al intangible que muchas veces nos pareciera el más frágil y perecedero.

Se debe buscar ser la representación del futuro y definir el papel que se desea tomar en la historia: se logra conservar el patrimonio o se pierde la memoria en el camino.

Creatividad: un mecanismo de empoderamiento comunitario para la conservación del patrimonio

María Teresa Cordeiro Mejía
Consultora Internacional en Gestión Cultural
mayte.cordeiro.mejia@gmail.com

Resumen
Los territorios donde se han asentado grupos humanos y que han sido transformados en ciudades, son un producto histórico, un conjunto de actividades políticas, identitarias, sociales e ideologías, donde se ubica el patrimonio cultural material e inmaterial de dichas comunidades. Pero ¿qué sucede cuando alguna o varias de estas actividades humanas no cumplen con su objetivo dentro del espacio urbano? El territorio entra en desequilibrio y una de las consecuencias es la pérdida o el deterioro del patrimonio cultural. A partir de una serie de capacidades creativas es posible no sólo reforzar los símbolos identitarios para evitar la fragmentación de los territorios, fortalecer el vínculo comunitario y generar procesos de cohesión social, sino también, al utilizarlas como herramientas de empoderamiento comunitario, ayuda a la preservación del patrimonio cultural en las comunidades.
Palabras clave: Capacidades creativas, empoderamiento comunitario, patrimonio cultural, territorio, pérdida patrimonial.

Abstract
The territories where human groups have settled and which have been transformed into cities are a historical product, a set of political, identity, social and ideological activities, where the material and intangible cultural heritage of these communities is located. But, what happens when one or more of these human activities do not fulfill their purpose within the urban space? The territory enters into an imbalance and one of the consequences is the loss or damage of the cultural heritage. From a series of creative capacities, it is possible not only to reinforce identity symbols to avoid fragmentation of territories, to strengthen the community bond and to generate social cohesion processes, but also, by using

them as community empowerment tools, helps preservation of cultural heritage in communities.
Keywords: *Creative capacities, community empowerment, cultural heritage, territory, heritage loss.*

La ciudad es un hecho de la historia, de los asentamientos y de la historia social, de la filosofía, la ecología y la geografía cultural. La ciudad es por lo demás, un dato de la historia, de las fantasías acerca de la verdadera naturaleza del hombre, es también la metáfora hecha materia de una relación determinada del hombre con su entorno geográfico[1].

La ciudad, un territorio físico y simbólico se constituye desde tiempos inmemorables como el escenario (testigo) de los procesos humanos. De manera ideal, el territorio está estructurado por lo que no está organizado al azar, primordialmente tiene una función y una significación social. Es una expresión o expresiones concretas de sus habitantes a través de la historia, en el cual las organizaciones sociales, económicas, comerciales, políticas e ideológicas, se interrelacionan. El territorio "debe ser entendido como una dimensión de las relaciones sociales. La sociedad humana se desarrolla como espacio. Ésta es una de sus formas o componentes. No podemos decir, aunque la expresión habitual lo haga, que la sociedad ocupa el espacio, o se extiende en el mismo, porque tales expresiones denuncian y descubren una concepción del espacio como materialidad ajena o contrapuesta al sujeto social"[2].

1. "Puebla Prioridad", *Calameo*, <http://es.calameo.com/books/0031925856d939e1fde71>, (consultado el 13 de marzo de 2016).
2. Ortega, José. *Los horizontes de la Geografía*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002, pág. 512.

Es decir, que si el ser humano mediante su interacción en sociedad, es el que va dando sentido al espacio como tal, el territorio se construye, entonces, por toda la dinámica de interacción humana que ocurre ahí, y mientras más diversidad de grupos culturales coexistan en un mismo territorio, mayor complejidad para el desarrollo de la urbe habrá.

De esta forma, los espacios urbanos han sido creados por y para los ciudadanos. Ahora bien, para Castells existen dos conceptos dentro del término *urbanización*: "la concentración espacial de la población y, la difusión de valores, actitudes y comportamientos que se resume bajo la denominación de *cultura urbana*"[3], por tal motivo, tanto la acepción del espacio como las dinámicas sociales dentro de dicho espacio, son atribuidas a los habitantes en exclusiva de los micro territorios que a su vez integran los territorios urbanos; y cada micro territorio posee sus propias características urbano-culturales que van cohesionando a los individuos que ahí coexisten, por lo que van integrando, de manera concreta, una cultura urbana específica. Entonces, es ahí donde radica la importancia de contar con espacios urbanos donde los habitantes que lo rodean o que viven ahí, se sientan identificados, que dicho espacio les pertenece o que hay elementos que los hacen sentir que parte de su identidad se ve reflejada ahí.

Al ser la ciudad la máxima expresión de la sociedad que la habita, tanto las relaciones económicas y productivas, como la ideología y la política, proyectan sobre el territorio esa característica social, cultural, económica, institucional, ética y valorativa[4]; y es ahí, en la urbe, donde se expresan los grupos de habitantes, los intereses y las distintas formas de poder, por lo que la organización del espacio urbano, alcanza un grado de complejidad donde las ciudades se producen y al mismo tiempo se consumen para reinventarse continuamente.

De esta forma, el espacio urbano es un producto histórico, un conjunto de actividades políticas, sociales e ideologías, es el sitio de los mandatos culturales, donde se ubica el patrimonio material y se experimenta el patrimonio inmaterial, es donde coexisten la realidad objetiva y subjetiva, y donde se producen los símbolos de identidad[5]. ¿Qué sucede cuando alguno o varios de estos elementos fallan o no cumplen con su objetivo para con la comunidad? El territorio entra en desequilibrio y una de las consecuencias es la pérdida o el deterioro del patrimonio cultural. Pero, ¿qué es lo que hace que el patrimonio cultural de un territorio, de una urbe, se vea afectado?

3. Castells, Manuel. *La cuestión urbana*. 3ª Edición. Madrid: Siglo XXI, 1994, pág. 15.
4. Lefèbvre, Henri. *Espacio y política*. Barcelona: Ediciones Península, 1976, pág. 14.
5. Ibídem, pág. 55.

– La herencia o condición cultural[6]: el patrimonio cultural perteneciente a una comunidad en concreto y no a otra, también se transforma en lo que, de acuerdo a Malo, se define como *herencia cultural*, misma que se genera a partir de la transferencia de una generación a otra de los elementos materiales e inmateriales pertenecientes a la identidad de una colectividad[7]. En el caso de que esta herencia no sea positiva en cuanto a la importancia que representa el patrimonio cultural para la comunidad, esa transmisión del valor se pierde y, por lo tanto, la relevancia de la preservación del patrimonio es inexistente de manera colectiva. Por ejemplo, las nuevas generaciones de varias comunidades indígenas no desean aprender los oficios de los padres en búsqueda de nuevas oportunidades laborales y de calidad de vida, a pesar de sentir añoranza por su origen[8].

– El entorno social[9]: cómo las influencias que ejercen los habitantes de un micro territorio en una misma urbe, van influyendo sobre la preservación del patrimonio cultural de otro micro territorio, así, lo que para una comunidad es importante conservar, para otra no lo es, o lo es de manera diferente. De esta forma, la convivencia generada entre los micro territorios va influyendo en la forma o importancia de la preservación del patrimonio perteneciente a un micro territorio (lo mismo puede aplicarse a los macro territorios). Un ejemplo muy claro de esto puede verse en las ciudades fronterizas como Tijuana (México) y San Diego (EUA) que comparten algunos códigos culturales y elementos patrimoniales a pesar de que cada ciudad conserva características que las hace diferentes.

– Las influencias externas[10]: el patrimonio cultural como recurso se transforma en legítimo y aparta otras interpretaciones debido a que ya no tiene valor trascendente ni tampoco opera como una manifestación de la propia comunidad; así, las influencias que se reciben desde el exterior del territorio o de la urbe van incidiendo en la valoración de dicho patrimonio, dando mayor importancia

6. "UNESCO", <http://whc.unesco.org/en/about/>, (consultado el 23 de marzo de 2016).

7. Al respecto se puede consultar la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de 1972* de la UNESCO en <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>.

8. Reconozco el trabajo de talleres como Tierra Roja de Zacatecas (por citar un ejemplo), una empresa de producción artesanal que diseña y manufactura tejidos en telar tradicional novohispano con técnicas artesanales (herencia cultural) y elaboran ropa, bolsos y accesorios para el consumo actual (resignificación y conservación de los elementos patrimoniales), <https://www.facebook.com/tierra.taller>.

9. Claval, Paul. *La geografía cultural*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999, págs. 245-273.

10. Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2009.

al desarrollo urbano (museos, turismo), el crecimiento económico (industrias culturales), la resolución de conflictos sociales (antirracismo, multiculturalismo), y hasta llega a ser considerado como una fuente de empleos (artesanías, producción de contenidos). Todo esto, si no se establecen políticas de conservación y preservación del patrimonio, pueden dañarlo y modificarlo hasta que la propia comunidad deje de reconocerlo como propio. Un ejemplo de esto, puede ser la Riviera Maya que se ha convertido en el centro turístico de playa más importante de México, con grandes inversiones extranjeras, pero para los habitantes de esa zona, más allá de ser una fuente de empleos, se está convirtiendo, poco a poco, en una zona de difícil acceso y disfrute.

– La ausencia de re-creación: entendida como la capacidad que tiene una comunidad para volver a crear, a expresar o a disfrutar sus procesos patrimoniales (materiales e inmateriales) y a darle sentido actual, para su hoy y su ahora. Si una comunidad es incapaz de recrearse a través de su patrimonio, entonces, el deterioro en el mismo es inminente. Por ejemplo, las vías ferroviarias en México han dejado de utilizarse y al perder sentido para las comunidades que se encuentran asentadas a su alrededor, dejan de tener importancia y, por lo tanto, dejan de ser cuidadas, valoradas, reinterpretadas[11].

– La educación y la formación: estos dos elementos forman parte vital para la preservación del patrimonio cultural, ya que, sin una adecuada educación (transmisión de conocimientos a una persona para que ésta adquiera una determinada formación[12]), no se puede partir de la popular frase de San Agustín “no se ama lo que no se conoce” y la formación (desarrollo intelectual, afectivo, social o moral de las personas como resultado de la adquisición de enseñanzas o conocimientos[13]) ayuda a valorizar dicho patrimonio dentro de un contexto cotidiano, para dar sentido a su utilización en la comunidad siempre en beneficio de cada uno de sus miembros.

– El valor para la vida común de las personas: si dentro de una comunidad el patrimonio pierde el sentido para la vida cotidiana, festiva, identitaria, económica, social, religiosa o cualquier otro factor, en-

11. Al respecto, reconozco el enorme esfuerzo que realiza la Dirección del Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero y el Museo Nacional del Ferrocarril Mexicano del Gobierno Federal, a través de varios proyectos de rehabilitación de las vías férreas, como el de Vías Verdes, <https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/vias-verdes-mexico>.

12. “Oxford living dictionaries/español”, <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/educacion>, (consultado el 25 de febrero de 2016).

13. Ibídem.

tonces ese valor a nivel comunitario que debería tener el patrimonio se pierde y, por lo tanto, los procesos de preservación del mismo no pueden darse. El término *preservación* se define como el conjunto de operaciones y técnicas que tienen por objetivo prolongar la vida de los bienes culturales, aplicando los medios posibles para garantizar un correcto mantenimiento[14]. Debido a esto, el patrimonio es un gran recurso para fomentar y difundir el conocimiento histórico y, para que en una ciudad se preserve su legado monumental y su vida histórica, se requiere del cultivo de una conciencia colectiva común y del amor de sus habitantes, individuos comprometidos con las tareas de recordar, defender, difundir, enriquecer y preservar el patrimonio cultural material e inmaterial de las generaciones que la precedieron[15]. Un ejemplo de esto puede ser la pérdida de archivos, bibliotecas o acervos documentales dentro de las ciudades. No sólo se trata de la desintegración de estos acervos, sino también el no contar con profesionales capacitados para su registro, catalogación, investigación y difusión[16].

– Las violencias: en las comunidades existen focos de violencia de distintos tipos y niveles, algunas de estas violencias son más dañinas a nivel comunitario y otras a nivel familiar o personal, pero siempre el tema de las violencias (en plural) afecta de alguna u otra forma a los procesos de preservación patrimonial, debido a, por ejemplo, la pérdida del sentido de pertenencia de los espacios públicos por la invasión de éstos por parte de grupos delictivos y/o violentos, o también por vandalismo (daño directo a los bienes muebles o inmuebles). Un ejemplo muy claro es el que vivimos en varias ciudades de nuestro país donde el crimen organizando ha tomado las ciudades y el disfrute de los espacios públicos por parte de los habitantes se hace prácticamente imposible.

Ahora bien, es a partir de procesos creativos que se hace posible reforzar los símbolos identitarios para evitar la fragmentación de los micro territorios, para fortalecer el vínculo comunitario y generar procesos de cohesión social. No basta sólo con la investigación del patrimonio cultural a partir de la intervención del sector académico

14. "UNESCO", <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/glossary/>, (consultado el 13 de febrero de 2016).

15. González, Santiago. "La importancia del patrimonio cultural", <http://patrimoniocultural-estudiantesuabc.blogspot.com.es/2008/10/la-importancia-del-patrimonio-cultural.html>, (consultado el 11 de febrero de 2015).

16. Al respecto, existe una ardua labor llevada a cabo por parte de ADABI México, que dedica sus esfuerzos al rescate de archivos y bibliotecas, así como a capacitar personal para la conservación de la memoria documental; esa organización forma parte de la Fundación Alfredo Harp Helú, <http://www.adabi.org.mx/content/inicio.jsfx>.

lo que dará solución a los diversos problemas o conflictos que se identifiquen en un micro territorio, pero es posible que los mecanismos de aproximación estética a través de elementos identitarios, generen en el individuo dentro de un colectivo, procesos de reinterpretación propia y de afirmación identitaria para aminorar los deterioros de la *no pertenencia* o de la falta de construcción del *yo* a partir del colectivo.

Y para la correcta preservación del patrimonio cultural, se debe dar cabida a los procesos creativos para ir poco a poco construyendo mejores ciudades, más habitables, más vivibles, experimentables para hallar un sentido de vida. Pero ¿cómo es posible mejorar, aumentar, fomentar, desarrollar la creatividad en una comunidad, dentro de un colectivo o micro territorio? Albert Einstein dijo que "en momentos de crisis, sólo la creatividad es más importante que el conocimiento"[17] y algunas capacidades creativas ayudan a esta afirmación. Ahora bien, si el patrimonio cultural se encuentra en crisis por el desequilibrio existente en cualquier territorio, ¿cómo ayudaría la creatividad al empoderamiento comunitario para la preservación del patrimonio? Considero que a través del desarrollo de algunas capacidades creativas:

– Capacidad creativa de innovar: tiene que ver con la facultad de mejorar algo que ya existe y que hace arraigo dentro de una comunidad. En el tema del patrimonio cultural, la innovación tiene que ver con las nuevas producciones humanas que se desarrollan a nivel estético y que van convirtiéndose en los legados a futuro que se heredarán a una comunidad; por ejemplo, el trabajo de la cerámica de talavera en Puebla que ha realizado proyectos donde los artesanos enseñan a los artistas contemporáneos la técnica y éstos, realizan obras contemporáneas para su adquisición por parte de nuevas generaciones o gente que gusta no tanto de diseños tradicionales, sino más contemporáneos[18]. También tiene que ver en cómo toda la investigación e información que se tiene sobre algún elemento patrimonial se transmite a la comunidad de manera diferente (innovadora) y que ayude a la comunidad a apropiarse del patrimonio para su preservación y conservación; he aquí la importancia, por ejemplo, de los servicios educativos en los museos, áreas que, a partir de la curaduría hecha para una exposición, logran traducir

17. Einstein, Albert en entrevista con George Sylvester Viereck en *The Saturday Evening Post*, 1926.

18. Para más información, pueden consultar la Colección Alarca del Taller Talavera de la Reyna <http://talaveradelareyna.com.mx/galeria.php> o la Colección Talavera Contemporánea del Taller Uriarte Talavera <http://www.uriartetalavera.com.mx/contemporanea.php>.

los conocimientos de especialistas e investigadores en un lenguaje que sea apto para los niños y jóvenes que visitarán el espacio[19].

– Capacidad creativa de creer: no hablo sólo de la creencia religiosa o ideológica, sino en creer en el *otro* que forma parte de la comunidad a la que se pertenece. Recuperar la confianza entre los miembros de una comunidad es vital para la preservación patrimonial, debido a que ayuda a valorar el patrimonio al tomarse como base para mirar hacia el futuro, ya que es eso lo que une a un individuo con el colectivo desde la diversidad y lo ayuda a identificarse como parte de un micro territorio, de una comunidad; por ello es tan importante generar espacios para la convivencia, para el intercambio de ideas, para la identificación de lo que nos une o nos aleja[20].

– Capacidad creativa de contagiar: si entendemos que la creatividad se contagia a partir del estímulo externo (ya sea una persona, un objeto o un algo), entonces, se podría decir que puede contagiarse como un virus que ayuda a generar comunidades en micro territorios más creativas. Ahora bien, con respecto al patrimonio, cuando se dialoga, se experimenta, se conoce, se observan aquellos grandes detalles que para su época o su momento fueron altamente creativos (resguardados en el contenido mismo de lo patrimonial), entonces, la comunidad puede contagiarse de dichos procesos y empezar a implementarlos dentro de su propia comunidad o, motivarse para recrear siempre con elementos que sean contagiosos para los otros (ya sean miembros o no de dicha comunidad). Un ejemplo grandioso es la música, el poder de contagiar que genera dentro de una comunidad y la influencia que tiene en la danza, la producción plástica y las artes audiovisuales[21].

– Capacidad creativa de colaborar: cuando se colabora con otras personas, cuando se involucra a un individuo en un proceso colectivo de colaboración, participación, se aumentan las posibilidades de ser

19. Reconozco el gran trabajo realizado por el Museo La Rodadora ubicado en Ciudad Juárez, Chihuahua, México por el esfuerzo realizado para recuperar la identidad juarense en un entorno de tanta violencia y desesperanza, <http://larodadora.org/>.

20. Un importante ejemplo es el trabajo realizado en los Faro (fábrica de artes y oficios) en la Ciudad de México que se instauraron en los barrios más peligrosos de esa ciudad para integrar a los jóvenes y lograr espacios de convivencia <http://farodeoriente.com/>.

21. Al respecto, no pueden perderse, por ejemplo, la gran producción de jazz que se genera en la Ciudad de Xalapa, Veracruz, México, donde se transforma la ciudad durante un par de semanas al año para recibir a los mejores músicos nacionales y extranjeros e impartir clínicas, talleres, cursos y seminarios para los músicos en formación y convivir entre ellos para intercambiar ideas y procesos creativos, <http://www.fiestasdemexico.com/2017/05/xalapa-jazz-festival-2017.html>; también deberían consultar el maravilloso festival Opera en la Calle que se organiza en Tijuana, Baja California, es impresionante, <http://www.operadetijuana.org/>.

más creativos. Si "dos cabezas piensan mejor que una", como dice el dicho popular, entonces, no quiero imaginar lo que podrían hacer tres, cinco o mil cabezas pensando en un bien común: se volvería una Hidra. Cuando los seres humanos colaboran unos con otros, entonces, el proceso de creatividad es más intenso, más fuerte y se relaciona con la capacidad creativa de contagiar y de creer y, entonces, se magnifica la capacidad y los resultados de los mismos. En cuanto al patrimonio, cuando una comunidad se involucra en el cuidado, respeto, transmisión, investigación y demás acciones a favor de su propio patrimonio cultural, está colaborando para la preservación del mismo y eso aumenta también la capacidad de creer en los otros y, por lo tanto, ayuda en la generación de cohesión social comunitaria. Por ejemplo, en Teotitlán del Valle, Oaxaca, México, existe aún el consejo de ancianos que va integrando poco a poco a jóvenes para aprender las costumbres de dicha población; este consejo también analiza los programas gubernamentales y todos los asuntos relacionados con la comunidad; las asambleas se llevan a cabo en lengua zapoteca, generando una cohesión social y colaboración comunitaria muy importante ya que mantienen la tradición de realizar *tequio*[22] a favor de los integrantes de dicha comunidad[23].

– Capacidad creativa de vincular(se): esta capacidad ayuda a relacionar dos o más cosas o personas de manera fuerte, haciendo que una dependa de la otra y lo hace de manera firme o duradera y en el caso de las comunidades, es más importante cuando esta vinculación se da con el tema patrimonial de por medio. La razón es simple: se convierte en un vínculo identitario y puede integrar a más de dos personas, pero también lo hace de manera intergeneracional cuando la transmisión de la herencia cultural y su valor para la comunidad se hace de manera correcta. Así, esta capacidad de vincularse entre los miembros de una comunidad y de vincular al patrimonio con la comunidad misma, asegura la preservación y conservación del patrimonio por más tiempo. Un ejemplo importante puede observarse en la recuperación de espacios donde la academia, el sector empresarial, el gobierno y la comunidad están

22. Tequio: aportación o trabajo comunal que también se conoce como tequil, mano vuelta, fajina, guelaguetza, córima o trabajo de en medio, que en zapoteco significa: intercambio de regalos y servicios, o, en rarámuri: regalar o compartir. Zolla, Carlos. *Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, págs. 78-79.

23. Para mayor información sobre esta hermosa comunidad: <https://www.facebook.com/TeotitlanDelValle.Net/>.

involucrados, un caso como éstos es lo que ocurrió con el Parque Fundidora en Nuevo León, México[24].

– Capacidad creativa de aprender y aprehender: esta capacidad es una de las más importantes, ya que el conocimiento debe aprenderse para el tema educativo, pero también debe aprehenderse (hacerse propio y ejercitarlo) para el tema formativo. De esta forma, cuando se desarrolla la capacidad de aprender y aprehender, el conocimiento se instala en la comunidad y se recrea de manera permanente desde el individuo y desde la comunidad. Estos procesos suceden también a partir de lo patrimonial, ya sea desde lo material o desde lo inmaterial. Por ejemplo, en la gastronomía michoacana, las recetas de muchos de los platillos típicos se dan de generación en generación, involucrando a las niñas pequeñas en procesos de preparación sencillos de estos platillos, así, se van formando desde pequeñas hasta lograr reproducir las recetas que hacen las abuelas[25].

– Capacidad creativa de experimentar: para desarrollar correctamente esta capacidad, es necesario atreverse a explorarlo todo como si no se tuviera conocimiento previo. Es decir, los procesos cognitivos que se obtienen a partir de la experimentación son los que quedan registrados en el ser humano con mayor facilidad. No es lo mismo que un individuo conozca un edificio por un libro, o que vea un documental sobre una fiesta tradicional o escuche a un amigo hablar sobre un platillo, siempre cambiará su percepción al recorrer el edificio, vivir la fiesta o probar el platillo. La experimentación es importante no sólo para conocer, sino también para valorar y hacer propio dicho elemento patrimonial y, por lo tanto, ayudar a preservarlo. He aquí la importancia de procesos vivenciales tan importantes como el que se realiza año tras año en todos los festivales del día de muertos a lo largo y ancho del país, donde cada comunidad celebra (literal se celebra) la muerte. Ejemplos de esto sobran, pero los más representativos son los que se llevan a cabo en Tlaxcala, Aguascalientes, Zacatecas, Oaxaca, Puebla, Chiapas y Michoacán[26].

– Capacidad creativa de asombro: para desarrollar esta capacidad, es necesario tener los ojos abiertos y despejados, ser humildes e intentar descubrir pequeños detalles en cualquier cosa para reconocer la importancia de ello dentro de un contexto. Así, la capa-

24. Para mayor información: <https://www.parquefundidora.org/acerca/historia>.
25. Para mayor información: <http://www.laalcazaba.org/la-gastronomia-michoacana-mexico/>.
26. Florescano, Enrique. *Mitos mexicanos*. México: Aguilar Nuevo Siglo, 1995.

cidad de asombro permite a las personas constantemente estarse cuestionando sobre aquello que ya conoce o ante lo que observa por vez primera. La curiosidad es la mejor de las herramientas para conocer y, asombrarse ante los descubrimientos, asegura la permanencia de dicha sensación gracias al ejercicio de la memoria. Dejarse asombrar por el patrimonio es dejarse cautivar y ayuda a su preservación. Aquí es donde *México Desconocido*[27], *Tierra Adentro*[28] o *Artes de México*[29] (por citar algunas revistas) o aplicaciones para turistas como *Oappix*[30] se convierten en un medio importante para lograr "enganchar" a los lectores y hacer que tengan curiosidad por explorar, conocer, investigar, indagar, experimentar, aquello de lo que hablan en sus publicaciones.

Todas estas capacidades ayudan, de una manera u otra, a poner en valor el patrimonio cultural y afectan directamente a los micro territorios. Las verdaderas ciudades, dice Mattenklott, surgen en un cruce de coordenadas donde un eje se construye a partir de la interpretación del ser humano por el ser humano mismo, donde el patrimonio es la base, y el otro eje está determinado por el análisis de la razón o sentido que tiene el haber construido dicha ciudad y que se encuentren esos habitantes en concreto, en esa zona geográfica determinada con ese entramado de calles y construcciones particulares, con esas necesidades, derechos y obligaciones y, no en otra. Si uno de estos ejes perece, la ciudad decae[31].

Así, tomando en consideración el eje de interpretación humana donde el patrimonio cultural es la base, entonces, se hace necesario que toda organización por la cultura (local, estatal o provincial, nacional, pública o privada, académica), sea una apuesta por el diálogo, un fuego contra la desesperanza, un avance hacia la ciudad y el mundo mejores. Porque cultura y vida son sinónimos. Pero, ¿por qué el patrimonio cultural es tan importante en un micro territorio? Porque a través de él se vive, convive, se relacionan los ciudadanos. Porque ahí, más allá de su dimensión física o simbólica y de su utilidad para la comunidad, también tiene una dimensión socio-cultural. Es un pretexto de *relación* y de *identificación***,** de contacto entre las personas, donde el micro territorio realmente cobra vida a través de la

---

27. *México desconocido*, <https://www.mexicodesconocido.com.mx/descubre-los-sitios-mexicanos-patrimonio-de-la-humanidad.html>.
28. *Tierra Adentro*, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx>, <https://www.facebook.com/ProgramaCulturalTierraAdentro/>.
29. *Artes de México*, <http://www.artesdemexico.com/>.
30. *Oappix*, <https://www.facebook.com/Oappix/>.
31. Mattenklott, Gundel. *Berlín en tránsito: Una ciudad como una estación.* Rowohlt: Reinbek, 1987.

expresión comunitaria reflejada en lo patrimonial en varios sentidos: la familiar, la religiosa, la comercial, la industrial, la gastronómica, la política, la social, la ociosa, la intelectual... La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus habitantes pueden (y deben) crear espacios donde lo patrimonial sea un gran pretexto para ir de paso o a los que hay que ir por convicción y como un referente para la reinterpretación del *yo* en colectivo. Sea como sea, lo que define la naturaleza del espacio (físico o simbólico) del patrimonio cultural es el *uso* que se le da al mismo por parte de una comunidad.

Al fomentar dentro de un territorio las capacidades creativas con respecto a lo patrimonial, se pueden utilizar como un mecanismo de empoderamiento comunitario para la conservación del patrimonio, ya que servirá para la vida común, para el hoy y el ahora en futuro (valor para las generaciones actuales y para las futuras), para respirar y refugiarse (sintiéndose parte de ese patrimonio y valorándolo como un lugar seguro para ser igual a otros en colectividad a partir de la identidad), con educación desde la formación (no sólo conocer por conocer, sino conocer para tomar acción), en red (con otros que tengan los mismos intereses de preservar el patrimonio y aprendiendo cómo otros lo hacen mejor para su implementación), para interrogar y dialogar (siempre dispuestos a vivir asombrados y recreando), con emoción(es) (para amar lo que se conoce y lo que dicta tanto las diferencias como las similitudes con respecto a otras comunidades), en complicidad (para dar espacio al respeto y la tolerancia pero siempre desde la riqueza que se manifiesta en el patrimonio cultural), con amabilidad y servicio (para dar entrada a los que no pertenecen a la comunidad y para reconocer a los guardianes comunitarios de lo patrimonial), para encontrar(me)/(nos) (aceptando que en el espacio físico y simbólico de lo patrimonial se encuentra el individuo en colectivo y que es un espacio ideal para conocer y reconocerse), que hablen de común-unidad (aquello que hace que los individuos estén unidos en un micro territorio bajo los mismos intereses), para los ciudadanos y para los visitantes, llenos de experiencias, que hablen de identidad.

Lo único que faltaría por responder es cómo la academia puede compartir con las comunidades aquellas valiosas investigaciones, llenas de conocimiento, aplicando una o varias capacidades creativas, entendiendo que las investigaciones están hechas por especialistas para especialistas y que deberían traducirse para asegurarse que el individuo perteneciente a un colectivo, se apropie de dicho conocimiento y lo haga suyo ayudándolo a empoderarse de ese patrimonio que le pertenece y sobre el cual tiene derecho a recrear(se).

Objetos prehispánicos fuera de México. Un análisis de la pérdida patrimonial a través de varios casos*

Zara Ruiz Romero
Investigadora en formación (FPU).
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
zmruirom@gmail.com

Resumen
En la presente investigación realizamos un rápido recorrido histórico por la revalorización, recepción y pérdida patrimonial de arte prehispánico procedente de México. Comenzamos con la llegada a Europa de las primeras piezas, entre las que destacamos el Penacho del México Antiguo, emblema de la nación mexicana. En segundo lugar, tratamos el re-descubrimiento de la América precolombina, con la proliferación de investigaciones científicas, viajes de estudio y excavaciones arqueológicas que culminaron con la llegada a Europa de piezas como la Estela de Madrid. Y terminamos con la actual consideración del patrimonio precolombino, que alcanza récords de venta y se ve inmerso en pleitos por la propiedad, donde los países exigen la devolución de su patrimonio. Es este el caso de la Venus Chupicuaro de la ya prácticamente extinta colección de arte precolombino Barbier-Mueller.
Palabras clave: México, arte prehispánico, pérdida patrimonial, Penacho del México Antiguo, Estela de Madrid, Venus Chupicuaro.

Abstract
In this article, it is made a quick historical tour through the appreciation in value, reception and heritage loss of Mexican pre-Columbian art. First of all, it is studied the arrival in Europe of the first pieces, among them the "Penacho del México Antiguo", one of the Mexico's national symbols. Secondly, it is the re-discovery of the pre-Hispanic America, through many scientific kinds of research, study tours and archaeological excavations, that culminated in the arrival in Europe of pieces such as the "Estela de Madrid". And finally, it is the current consideration of

* Investigación realizada en el marco del Proyecto I+D "Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural" (DER2014-52947-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y adscrito a la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

pre-Columbian heritage, which reaches records of sale, it is immersed in disputes for the property, and it is also full of countries' of origin demands for the return of their heritage. That's is the case of the Barbier-Mueller's "Venus Chupicuaro", sold at auction in 2013.
Keywords: *Mexico, pre-Columbian art, heritage loss, Penacho del México Antiguo, Estela de Madrid, Venus Chupicuaro.*

Una brevísima introducción a la dispersión del arte prehispánico de México

Entre los países latinoamericanos, sin duda México ha sido honrado con uno de los patrimonios más ricos e idiosincráticos de la región. Se trata de una situación que hoy día consideramos privilegiada –por las connotaciones identitarias, la concepción del patrimonio como legado, o la posibilidad de atraer al turismo–, pero que a lo largo de la historia le ha llevado a enfrentarse a un acuciante problema: la pérdida patrimonial.

Tan solo tomando como referencia la obra de Miguel Gleason, *México insólito en Europa*[1], encontramos miles de piezas mexicanas en más de diecisiete países, trescientas veinte ciudades y cuatrocientos cincuenta museos, iglesias y otros espacios susceptibles de contener este tipo de obras[2]. En concreto, en lo referente al arte prehispánico hallamos objetos en instituciones como el Museo de las Culturas del Mundo (Frankfurt, Alemania), el Museo Real de Arte y de Historia (Bruselas, Bélgica); el Museo Británico (Londres, Inglaterra), que entre otras muchas piezas posee la serpiente de dos cabezas mixteca-azteca, única en su género[3] (fig. 1); el Museo de

1. Gleason, Miguel. *México insólito en Europa*. México: Asociación México en Europa-Miguel Gleason y Forga Editorial de México S.A. de C.V., 2014.
2. Ibídem, pág. 18.
3. Ibíd., pág. 23.

América (Madrid, España), con figuras y vasijas olmecas, una importante colección procedente del Occidente de México, o un conjunto de objetos recogidos a raíz de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Palenque[4] (fig. 2); el Museo de la Cerámica (Faenza, Italia); el Museo Etnológico de Leiden (Holanda); el Museo del Hombre, el Museo Quay Branly y el Museo del Louvre, los tres en Francia. También en el Museo Nacional de Escocia (Edimburgo, Gran Bretaña), donde un coleccionista del siglo XIX catalogó la cabeza de la diosa de la lluvia, Tlaloc, como una cabeza de hipopótamo[5]; o en el Museo Freud (Londres, Gran Bretaña), en el que destaca la presencia de figuras antropomorfas procedentes de Mesoamérica[6].



Fig. 1. Serpiente de dos cabezas mixteca-azteca. Museo Británico, Londres. Fotografía: Z-m-k [CC BY-SA 2.5 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/)], Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AztecSerpent_2.JPG>.

Habida cuenta de la evidencia anterior, con motivo de la celebración en Sevilla del seminario *Acervo Mexicano. Legado de culturas* en junio y septiembre de 2016, en el presente estudio pretendemos realizar un análisis de la pérdida patrimonial del arte prehispánico de México a través de tres casos: el Penacho del México Antiguo, la Estela de Madrid y la Venus Chupicuaro perteneciente a la colección Barbier-Mueller. Ejemplos que nos permiten realizar un recorrido por las tres etapas en que, a grandes rasgos, es posible dividir la consideración y recepción del arte prehispánico y sus relaciones con el continente europeo. En primer lugar, la conquista y colonización con la llegada a España y el resto de Europa de las primeras piezas procedentes de América; a continuación, el redescubrimiento del universo precolombino con la proliferación de excavaciones arqueológicas y

4. García Sáiz, M.ª Concepción; Jiménez Villalba, Félix. "Museo de América, mucho más que un museo", *Artigrama*, n.º 24, 2009, pág. 93.
5. Gleason, Miguel. *México insólito…*, op.cit., pág. 32.
6. Ibídem, pág. 33.

viajes de estudio a partir del siglo XVIII; y por último, el proceso de revalorización artístico-cultural de este tipo de manifestaciones desde aproximadamente mediados del siglo XIX, fenómeno que coincide además con la toma de conciencia de los países de origen de las piezas sobre la necesidad de proteger su patrimonio.



Fig. 2. Vitrina México Central. Museo de América, Madrid, España. Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2014.

Descubrimiento y colonización. La recepción de las primeras piezas: el Penacho del México Antiguo

Por todos es conocido el hecho de que, inmediatamente después del contacto europeo con el "Nuevo Mundo", el tráfico de mercancías y piezas que hoy consideramos artísticas y patrimoniales comenzó a ser una constante. En un primer momento los objetos prehispánicos, tildados de "exóticos y maravillosos", sirvieron para satisfacer la curiosidad por un mundo desconocido; al mismo tiempo que estuvieron dotados de un alto valor económico (oro y plata) relacionado con los poderes y honores reclamados por los conquistadores, y las riquezas que se esperaban obtener de las nuevas tierras[7].

Tal como mencionan José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, la curiosidad por América originó un "doble afán coleccionista", donde mapas, cosmografías y libros de relatos se complementaban con "objetos exóticos" como ídolos o piedras preciosas[8]. Pues, en definitiva, se generó un importante interés por el mundo prehispánico que se concretó con la llegada a España y Europa de un innumerable número de piezas, testimonios de un mundo nuevo. Se

---

7. Urquízar Herrera, Antonio. "Imaginando América: objetos indígenas en las casas nobles del renacimiento andaluz", *Historia y Genealogía*, n.º 1, 2011, págs. 205-221.

8. Morán Turina, José Miguel; Chema Cremades, Fernando. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985, pág. 132.

trata de una fascinación que, sin embargo, comenzó a decaer a finales del siglo XVI, momento en que se produce un rechazo estético e ideológico hacia unas piezas caracterizadas por unos cánones totalmente distintos a los europeos, y que al fin y al cabo, eran símbolo de religiones y creencias cuya supresión se consideraba necesaria[9].

Entre los primeros objetos precolombinos que llegaron a Europa encontramos el "Penacho de Moctezuma" (fig. 3) –actualmente denominado "Penacho del México Antiguo"–, una conocidísima pieza que se encuentra en el Museo de Etnología de Viena (Austria), y que, como veremos a continuación, ha protagonizado un apasionado debate sobre la pertinencia de devolver a su lugar de origen lo que muchos consideran uno de los más importantes emblemas de la cultura nacional mexicana.



Fig. 3. Penacho del México Antiguo. Museo Etnológico de Viena (Weltmuseum Wien). Fotografía: Thomas Ledl [CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)], Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feather_headdress_Moctezuma_II.JPG>.

Sobre los orígenes y procedencia del Penacho del México Antiguo encontramos principalmente dos versiones. La primera de ellas[10] establece que el penacho formó parte de los presentes que Moctezuma entregó a Hernán Cortés en 1519 y que éste a su vez remitió a la corona española. Estamos ante una versión sobre la que destacan los relatos de Bernal Díaz del Castillo y Pedro Mártir de Anglería, hasta el punto en que, según establece José Alcina Franch, la obra de este último contiene una descripción tan perfecta de las piezas que es posible identificar "las series de los objetos de plumería

9. Aguiló Alonso, María Paz. "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", Arias Anglés, Enrique et al. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, 1990, pág. 136.

10. Sobre la recepción y llegada del Tesoro de Moctezuma, véase Alcina Franch, José. *Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la Arqueología en la América española*. Barcelona, 1995, págs. 24-33.

que aún se conservan en el Museo Etnográfico de Viena”[11]. Así, en las primeras décadas del siglo XVI, el penacho, junto con el resto del “Tesoro de Moctezuma”, se expuso en Sevilla, Toledo, Valladolid y Flandes, momento a partir del cual éste se dispersa por toda la geografía europea y, tras diversos avatares, algunas de sus piezas terminan en el Museo Etnológico de Viena[12].

Recientemente, entre 2010 y 2012, una serie de investigaciones llevadas a cabo por una comisión binacional Austria-México[13], propone una segunda versión sobre los orígenes de la pieza. Según la cual, el penacho que se encuentra en Viena no fue uno de los objetos enviados por Moctezuma, de ahí que en la actualidad reciba el nombre de “Penacho del México Antiguo”. De tal manera que, aunque es cierto que entre los presentes entregados a Hernán Cortes había un objeto de tales características, el penacho objeto de controversia no perteneció a Moctezuma, sino que en realidad se trata de “parte de una bella vestimenta ritual, utilizada para presentar a deidades precisamente en los rituales”[14]. No obstante, y a pesar de que las nuevas investigaciones han desmitificado el origen del “Penacho de Moctezuma”, no podemos obviar el hecho de que se trata de uno de los grandes emblemas del arte prehispánico de México, cuya polémica en torno a su propiedad y exhibición resulta interesante analizar.

Sin ánimo de describir cada una de las reclamaciones llevadas a cabo desde México, y a partir del texto de Gerard V. van Bussel[15], observamos cómo desde fechas tempranas, entre 1932 y 1934, el presidente interino Abelardo L. Rodríguez ya demostró un gran interés por el retorno a México del penacho; si bien sus gestiones nunca llegaron a consolidarse, y años más tarde dispuso la realización de una réplica que hoy día se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de México. Asimismo, y a partir de 1987, se inició una importante campaña a favor de la restitución del penacho, sobre todo a raíz de distintas iniciativas del activista mexicano Xokonoschtletl

11. Ibídem, pág. 28.
12. Ibíd., págs. 30-31.
13. Como resultado de estas investigaciones se ha realizado la publicación Haag, Sabine; María y Campos, Alfonso de; Riviero Weber, Lilia; Feest, Christian (coord.). *El Penacho del México Antiguo.* CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, Viena, 2012. Además del documental “El Penacho del Moctezuma. Plumaria del México Antiguo”, dirigido por Jaime Kuri; y la exposición permanente “Penacho: esplendor y pasión. El Penacho del México Antiguo en Viena”.
14. Feest, Christian. “Las escasas muestras de arte plumario prehispánico”, Gleason, Miguel. *México insólito...*, op.cit., pág. 26.
15. Bussel, Gerard V. van. “El Penacho del México Antiguo: aspectos de la historia de su recepción”, Haag, Sabine; María y Campos, Alfonso de; Riviero Weber, Lilia; Feest, Christian (coord.). *El Penacho...*, op.cit., págs. 115-134.

Gómora[16]. Más tarde, en el año 2006, las protestas de México hicieron que el tema fuese tratado en el Parlamento austríaco, momento a partir del cual "se puso al Penacho en una categoría de piezas muy importantes (y controvertidas), entre ellas el busto de Nefertiti en Berlín y los Mármoles de Elgin (según los británicos) o Mármoles del Partenón (según la versión griega) en Londres"[17]. Mientras que en el año 2011 México suavizó su petición con la propuesta de un intercambio temporal del penacho por la carroza dorada del emperador Maximiliano de Habsburgo y el escudo Chimalli del Museo Nacional de Historia –devuelto a México por el archiduque de Austria en 1865–[18].

Para México el penacho es un símbolo nacional y uno de los mayores logros de sus culturas de origen, al mismo tiempo que "representa el poder político, económico y espiritual de los mexicanos, antecedente de la banda presidencial, ya que el penacho no era únicamente de Moctezuma, sino que le fue investida a cada uno de los emperadores que llegaron al trono azteca"[19]. El regreso de dicha pieza representaría "un cambio de mentalidad para los mexicanos, como el fortalecimiento del amor a su país, cariño por su cultura y conocimiento de su historia real"[20]. Asimismo, la importancia del Penacho del México Antiguo es aún mayor si tenemos en cuenta que, según indica Christian Feest, de los siete objetos de arte plumario prehispánico que persisten en el mundo[21] tan solo dos se encuentran en México: los restantes se reparten entre Viena y Stuttgart (Alemania)[22].

Por su parte, Austria defiende su postura alegando sobre todo al estado de conservación de la obra, que podría verse muy deteriorado durante el transporte. Si bien, es necesario tener en cuenta que

---

16. Véase, entre otros: Morales Almada, Jorge. "Apela a mexicanos en EEUU para recuperar el Penacho de Moctezuma", *La opinión*, 10 de noviembre de 2012, <https://laopinion.com/2012/11/10/apela-a-mexicanos-en-eeuu-para-recuperar-el-penacho-de-moctezuma-fotos/>, (consultado el 2 de mayo de 2017); "La recuperación del penacho de Moctezuma está cercana, según líder indígena", *Informador.mx*, 13 de noviembre de 2012, <https://www.informador.mx/Cultura/La-recuperacion-del-penacho-de-Moctezuma-esta-cercana-segun-lider-indigena-20121113-0060.html>, (consultado el 2 de mayo de 2017).

17. Bussel, Gerard V. van. "El Penacho del México...", op.cit., pág. 124.

18. "Qué quiere Austria a cambio de prestar el penacho de Moctezuma", *Noticieros Televisa*, 27 de abril de 2012, <http://noticierostelevisa.esmas.com/especiales/436645/que-quiere-austria-cambio-prestar-penacho-moctezuma/>, (consultado el 25 de febrero de 2017).

19. Palabras de Xokonoschtletl Gómora. "Legisladores promueven regreso del Penacho de Moctezuma", *Informador.mx*, (consultado el 25 de febrero de 2017).

20. Ibídem.

21. Tal y como apareció en prensa, en el año 2016 se localizó un octavo objeto de arte plumario: el Penacho de Cuauhtémoc del Museo de Quay Branly en París. Véase, entre otros: "Localizan octava pieza prehispánica de arte plumario", *El Universal*, 29 de diciembre de 2016, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/12/29/localizan-octava-pieza-prehispanica-de-arte-plumario>, (consultado el 25 de abril de 2017).

22. Gleason, Miguel. *México insólito...*, op.cit., pág. 28.

los austríacos ya consideran el penacho como parte de su patrimonio cultural, pues ha conformado el acervo del país desde hace siglos. El Museo Etnológico de Viena convirtió la pieza en uno de sus estandartes extraoficiales desde fechas tempranas: a partir de 1990 incluyeron en la tienda de regalos carteles con la imagen del mismo, e incluso utilizaron el penacho como estampa de felicitación navideña en dos ocasiones[23]. Hasta el punto en que en la actualidad también se emplea como principal premisa para impedir la posible desaparición del Museo mediante la fusión de sus colecciones en un nuevo centro[24].

Se trata así de una disputa repleta de carga emocional, donde cada uno de los países esgrime sus propios argumentos para custodiar la pieza, en un claro enfrentamiento entre lo que John Henry Merryman definió como nacionalismo e internacionalismo cultural[25]. Para el primero, las piezas deben albergarse en el espacio donde se desarrollaron las culturas que las llevaron a cabo: en este caso en México. En suma, una postura defendida, entre otros, por el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, quien afirma que el penacho pertenece a México según la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos* de 1972, pues "no importa como salió, si fue por obsequio, por robo o como haya sido, el hecho es que es un objeto prehispánico" y por tanto no reclamarlo sería como ceder y reconocer que la pieza pertenece a Austria[26]. Mientras que la internacionalización del patrimonio es defendida por Austria y el Museo Etnológico de Viena, para los que no importa dónde se encuentra un objeto siempre que esté bien conservado y a disposición del público e investigadores. Este último es uno de los puntos más controvertidos del debate, pues en los últimos años el penacho solo se ha expuesto en cortos periodos de tiempo[27] y en la actualidad el Museo está cerrado por renovación hasta octubre de 2017[28].

Sin duda una cuestión espinosa la decisión sobre la propiedad y exhibición del Penacho del México Antiguo, y que además debe

23. Bussel, Gerard V. van. "El Penacho del México...", op.cit., pág. 128.

24. Nava Rivero, Jesús. "El Penacho Azteca y el cierre del Museo de Etnología de Viena", *Cultural frames*, 17 de febrero de 2015, <https://culturalframes.wordpress.com/2015/02/17/penachoazteca/>, (consultado el 25 de febrero de 2017).

25. Merryman, John Henry. "Two ways of thinking about cultural property", *The American Journal of Cultural Property*, vol. 80, n.º 4, 1986, págs. 831-853.

26. Ventura, Abida. "México debe reclamar penacho de Moctezuma: Eduardo Matos", *El Universal*, 23 de junio de 2012, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69091.html>, (consultado el 25 de febrero de 2017).

27. Sánchez, Luis Carlos. "Penacho de Moctezuma guardado sin razón", *Excelsior*, 29 de junio de 2015, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/06/29/1031900>, (consultado el 2 de marzo de 2017).

28. En la página web del renovado Museo encontramos el penacho entre las diez piezas estrellas de la colección. "Museo Etnológico de Viena", <http://www.weltmuseumwien.at/en/>, (consultado el 17 de septiembre de 2017).

resolverse mediante un acuerdo entre ambas partes. Pues hemos de tener en cuenta que en el momento en que el penacho abandonó sus fronteras de origen –siglo XVI– aún no existían leyes patrimoniales: México no era una nación independiente y tampoco pueden aplicarse tratados internacionales como la Convención UNESCO de 1970[29] o el Convenio UNIDROIT de 1995[30], ambos posteriores en el tiempo y no retroactivos. Una circunstancia que nos hace pensar en las palabras de Henri Loyrette, director del Museo del Louvre entre los años 2001 y 2013:

> "Es preciso distinguir entre las demandas de cosas sacadas ilegalmente en años recientes y las cosas que han pertenecido legalmente a una colección durante un siglo o más. En un sentido legal, no se pueden juzgar las prácticas del siglo XIX a la luz del presente. Es preciso ver las cosas en su contexto histórico"[31].

No es factible considerar todas las demandas de restitución desde una misma perspectiva, y con la aplicación de las mismas legislaciones y estándares. Cada caso presenta su propia idiosincrasia, aunque todos tienen en común la necesidad de llegar a un acuerdo en el que la preservación de la pieza y su disponibilidad al público sean las principales premisas. En este contexto, la elección de este caso en el estudio que nos ocupa no es circunstancial, pues nos encontramos no solo ante un objeto extraordinario, sino ante una resolución que debe sentar cátedra, pues se ha llegado a un acuerdo entre México y el Museo Etnológico de Viena. Según el cual, y sobre todo por razones de conservación, el penacho seguirá estando en Austria, aunque la soberanía del objeto es compartida[32]. Un importante avance sobre el que trata Christian Feest –director del museo vienés entre 2004 y 2010–, al afirmar:

> "Ya estamos de acuerdo en el punto clave de nuestro compromiso: que el penacho es patrimonio cultural compartido. Es de ambos, tanto de Austria como de México. Si esto es así, también compartimos entonces la responsabilidad sobre éste. Austria ha demostrado haberlo sido por más de cuatrocientos años"[33].

---

29. *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales.* UNESCO, 1970.
30. *Convenio de UNIDROIT sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente.* 1995.
31. Waxman, Sharon. *Saqueo. El arte de robar arte.* Turner Noema, 2011, pág. 135.
32. Véase: Haag, Sabine; María y Campos, Alfonso de; Riviero Weber, Lilia; Feest, Christian (coord.). *El Penacho...,* op.cit.
33. Feest, Christian. "Las escasas muestras...", op.cit., pág. 26.

Viajeros, expediciones y excavaciones arqueológicas. El redescubrimiento del mundo precolombino: La Estela de Madrid

Tal como ya mencionamos en el apartado anterior, una vez superada la predilección inicial por el arte prehispánico, sus manifestaciones culturales cayeron en el olvido, tanto en Europa como en su lugar de origen, inmerso en un periodo de colonización y sincretismo. Por ejemplo, en países como México y Perú entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII los monumentos arqueológicos fueron ignorados o destruidos al considerarse símbolos de un pueblo, una memoria y una identidad que debían ser erradicadas[34].

Será necesario esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que vuelve a despertarse el interés por las antigüedades precolombinas, primero en Europa y Norteamérica –donde comienzan a gestarse las primeras colecciones– y más tarde en sus propios países de origen, pues tal como indican José Miguel Moran Turina y Delfín Rodríguez Ruiz "los viajes científicos, naturalistas y arqueológicos por el Nuevo Mundo fueron cada vez más frecuentes"[35]; siendo éstos unos viajes y periplos en los que consideraban correcto y adecuado recopilar piezas arqueológicas, "abandonadas" en la selva o el desierto, para el disfrute y estudio del considerado público culto de sus países de origen[36].

Fig. 4. Estela de Madrid. Museo de América, Madrid. Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2014.



Entonces, precisamente a raíz de este incipiente interés por América, coincidente además con el nacimiento de la arqueología como disciplina, se llevan a cabo las excavaciones de Palenque, –las primeras con rigor científico realizadas en América, auspiciadas por el rey Carlos III y prácticamente simultáneas a los descubrimientos en Pompeya y Herculano–[37], en las que enmarcamos al segundo objeto de nuestro estudio: la Estela de Madrid (fig. 4), hoy día en el Museo de América de Madrid.

Sobre dichas investigaciones arqueológicas encontramos una extensa bibliografía, con autores como José Alcina Franch, Manuel Ballesteros-Gaibrois, Paz Cabello Carro, Ricardo Castañeda Paganini o María Concepción García Sáiz en fechas más recientes, y John Lloyd Stephens, Frederick Catherwood

34. Alcina Franch, José. *Arqueólogos o anticuarios*..., op.cit.
35. Morán Turina, Miguel; Rodríguez Ruiz, Delfín. *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*. Istmo, 2011, pág. 107.
36. Schávelzon, Daniel. "Saqueo y destrucción del Patrimonio Nacional (1821-1911)", *Suplemento* Sábado, *Unomásuno*, 23 de octubre de 1983, <http://www.danielschavelzon.com.ar/>, (consultado el 17 de mayo de 2015).
37. Cabello Carro, Paz en Gleason, Miguel. *México insólito*..., op.cit., pág. 43.

o Jean-Frédéric Waldeck en pleno siglo XIX; de tal manera que no nos detendremos en este punto más que lo estrictamente necesario para contextualizar nuestro trabajo. Cabe mencionar que las primeras investigaciones en Palenque se llevaron a cabo a finales del siglo XVIII. En primer lugar, destacan las intervenciones de José Antonio Calderón y el arquitecto Antonio Bernasconi, quienes llevaron a cabo investigaciones preliminares; y a continuación, hallamos los estudios de Antonio del Río –acompañado del dibujante Ricardo Almendáriz–, donde posicionamos el descubrimiento y posterior envío a España, junto con otros objetos, de la Estela de Madrid[38]:

> "para inteligencia del bajorrelieve en prueba y como muestra del grado a que llegaron los antiguos del País en esta parte de escultura tan general y uniforme en todas las piedras que se encuentran sin variedad ni diferencia en su calidad y estilo"[39].

Se sabe que la Estela de Madrid, recogida en el año 1787, formó parte, a modo de extremidad, del soporte que mantenía el trono de Pakal en la ciudad de Palenque (fig. 5), y cuyo grosor debió ser reducido a la mitad para facilitar las labores de transporte y envío a la Península. Con respecto a su iconografía, representa a la divinidad Bacab, que se sienta y sostiene el trono, en una compleja trama iconográfica que trataba de legitimar a Pakal en el trono de Palenque[40].

La significativa carga de información que encontramos sobre esta pieza maya no es solo una consecuencia de su importancia iconográfica o histórica, sino del hecho de que fue recogida siguiendo un procedimiento arqueológico –o al menos avanzado para la época–, en el que Antonio del Río intentó recopilar el mayor número de datos posible. Esta es una circunstancia que para arqueólogos e investigadores resulta fundamental, pues otorga a la pieza un valor añadido, sobre todo desde un punto de vista científico e histórico[41].

Sin embargo, la recogida en un contexto arqueológico no es el único aspecto que diferencia a esta pieza del Penacho del México

38. Alcina Franch, José. *Arqueólogos o anticuarios…*, op.cit.

39. Palabras de Antonio del Río. "Informe de Antonio del Río. Palenque, 24 de junio de 1787", Antiguos Documentos sobre Palenque. Cabello Carro, Paz. *Política investigadora de la época de Carlos III en el área maya*. Madrid, 1992, pág. 140. También citado en Alcina Franch, José. *Arqueólogos o anticuarios…*, op.cit.

40. "Estela de Madrid", *Museo de América*, <http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/seleccion-de-piezas2/Arqueolog-a/Estela-de-Madrid.html>, (consultado el 27 de febrero de 2017). Véase también Martínez de la Torre, Cruz; Cabello Carro, Paz. *Museo de América. Madrid*. Ibercaja, Colección monumentos y museos, 1997.

41. Fincham, D. "The Fundamental Importance of Archaeological Context", Charney, N. (ed.). *Art and Crime: Exploring the dark side of the art world*. Westport, Greenwood Publishing, págs. 1-12.

Antiguo y la Venus Chupicuaro, propósitos de nuestro estudio. Pues hemos de poner especial hincapié en que la Estela de Madrid no está siendo (ni ha sido) objeto de reclamación por parte de su país de origen –evidencia ante la que nos preguntamos a quién pertenece: México o Guatemala, pues en la actualidad Palenque se encuentra en México, pero en el momento en que fue recogida, la ciudad en cuestión formaba parte de la Capitanía General de Guatemala–. La inclusión de la misma en la presente disertación responde, por un lado, a la importancia y calidad de la pieza; y por otro, a las circunstancias de su recogida, en un momento en que México (o Guatemala) aún no era un país independiente y Europa y Norteamérica volvían a mostrar un renovado interés por sus antigüedades. Dicha predilección se refleja en la proliferación de expediciones, excavaciones y viajes de estudio, así como en la aparición de las primeras grandes colecciones de objetos prehispánicos que han llegado a nuestros días, entre las que podemos destacar la del Museo de América de Madrid[42].



Fig. 5. Dibujo del Trono de Pakal, Palenque. Ricardo Almendáriz. *Colección de estampas copiadas de las figuras originales, que de medio, y baxo relieve, se manifiestan, en estucos y piedras, en varios edificios de la población antigua nuevamente descubierta en las immediaciones del pueblo de Palenque. En la Provincia de Ciudad Real de Chiapa, una de las del Reyno de Guatemala en la América Septentrional*, 1787. Fotografía: The Jay I. Kislak Collection, The Rare Book and Special Collections Division, The Library of Congress, <https://www.loc.gov/ collections/>.

De esta manera, y al igual que ocurría con el afamado penacho mexicano, no podemos juzgar con perspectiva actual la presencia de la Estela de Madrid en el citado museo español. Pues la pieza se recogió y envió a España como muestra de las investigaciones arqueológicas de Palenque, con el evidente beneplácito del gobierno, que por aquel entonces era español: lo cual, evidencia cómo el colonialismo o la "Age of Imperialism", en palabras de John Henry Merryman, propició la creación de colecciones en museos europeos y norteamericanos[43]. Se trata de una circunstancia ante la que nos preguntamos hasta qué punto es ético –nótese que no hablamos de legalidad, pues en el momento de su recogida, 1787, no existían leyes al respecto, ni tampoco la concepción patrimonial actual– el hecho de que piezas como la que tratamos no se encuentren en su lugar de origen. Una cuestión de difícil solución, pero que en este caso podemos solventar atendiendo a un aspecto fundamental, y es que los objetos también pueden ser embajadores, representantes de sus civilizaciones y pueblos de origen, pues tal como comenta el historiador mexicano Miguel León-Portilla:

42. Véase: Martínez de la Torre, Cruz; Cabello Carro, Paz. *Museo de América...*, op.cit.

43. Sobre la creación de colecciones a partir del colonialismo y su restitución, véase entre otros: Merryman, John Henry. *Imperialism, Art and Restitution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

> "He querido mostrar cómo las piezas que hay en Europa, son introducción al disfrute que pueden lograr millones de mujeres y hombres estudiosos y personas que, atraídas por este arte, probablemente querrán conocer más de ello visitando México"[44].

Coleccionismo y mercado. La recepción del arte prehispánico en la actualidad: la Venus Chupicuaro

Llegamos al último punto de nuestro recorrido, cuando a partir de mediados del siglo XIX y sobre todo durante el siglo XX, las piezas prehispánicas experimentan una rápida y creciente reconsideración –artística, cultural y también económica–, tanto en el mercado internacional, como en sus propios países de origen que, inmersos en procesos de autodefinición nacionalista, caen en la cuenta de la importancia de proteger y preservar su patrimonio[45]. Nos encontramos ante un procedimiento sobre el que Donna Yates trata en relación a América del Sur, pero que hallamos perfectamente extrapolable al caso de México:

> "The large scale trafficking of South American antiquities began in the 1950s to meet growing international demand (Alva 2001:89). Previously south American ancient art was dismissed as either "primitive" or as ethnographic curious and travel souvenirs. In the 1960s demand for South American antiquities ballooned and the looting of north western South America became systematic, endemic and devastating. Despite the illegality of removing these ancient objects from their country of origin, Pre-Columbian art was commonly considered an "open area" for acquisitions (Coggins 1969:94). By the late 1970s, demand for Pre-Columbian art became so strong that the market in these antiquities as publicly legitimised through the establishment of an exclusive bi-annual Sotheby's auction"[46].

44. León-Portilla, Miguel. "Prólogo", Gleason, Miguel. *México insólito*..., op.cit., págs. 15-16.
45. "Los objetos precolombinos eran, en otras palabras, índice de la grandeza de las civilizaciones anteriores a la Conquista y, por tanto, tenían importancia para el nuevo Estado republicano, que se presentaba como una reivindicación del imperio de los incas, aztecas y demás pueblos precolombinos". Earle, Rebecca. "Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino durante el siglo XIX", González Stephan, Beatriz; Andermann, Jens. (eds.). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires, 2006, págs. 30-31.
46. Yates, Donna. *South America on the Block: The changing face of Pre-Columbian antiquities auctions in response to international law*. MPhil Dissertation, University of Cambridge, 2006, pág. 4.

El creciente interés por las antigüedades precolombinas se reflejó en la aparición de las primeras leyes de protección patrimonial, que en México se remontan a inicios del siglo XX, con la *Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales* –la primera de México que trataba de manera sistemática sobre la protección del patrimonio histórico-artístico–[47]; y continúan hasta nuestros días con la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos*, de 1972[48]. Al mismo tiempo, comenzaron a emerger legislaciones en el ámbito internacional, entre las que destaca la implantación de la Convención UNESCO de 1970 –que como ya sabemos, precisamente tiene por objetivo la protección del patrimonio cultural de todos sus estados miembros–, aprobada por México dos años más tarde. De manera que se instaura un importante corpus legislativo –nacional e internacional–, que a su vez se complementa con la creación del Museo Nacional de Antropología e Historia en 1964[49], el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939, o la Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural en 1989[50], instrumentos de protección y revalorización del patrimonio mexicano. Todo un conjunto de acciones, que aunque han conseguido reducir de algún modo el movimiento de piezas, en la actualidad no han logrado zanjar el problema de la pérdida patrimonial.

El tráfico –legal e ilegal– de piezas prehispánicas puede verse perfectamente reflejado en las colecciones formadas en algunas de las instituciones mencionadas al principio. E igualmente, en este sentido, resulta importante destacar la presencia de obras de la América precolombina en colecciones particulares, entre las que encontramos (o mejor dicho, encontrábamos) un notable exponente en la colección Barbier-Mueller (fig. 6), en cuyo acervo hallábamos hasta hace pocos años la tercera de nuestras piezas en discordia: la Venus Callipyge, también conocida como Venus Chupicuaro.

Los inicios de la colección Barbier-Mueller de arte precolombino se remontan a la década de 1920, cuando Josef Mueller adquiere las primeras piezas en París. Más tarde, a partir de la dé-

47. Rojas Delgadillo, Norma. "Cultural Property Legislation in Mexico: Past, Present and Future", Hoffman, Barbara (ed.). *Art and Cultural Heritage Law for the Twenty-first Century: Policy and Practice*. Cambridge, 2006, págs. 114-118.

48. Fundación por la Socialdemocracia de las Américas, A.C. "El patrimonio cultural en México", *Cultura en México*, julio-diciembre 2011, pág. 69 <http://fusda.org/Revista25-26EL%20PATROMONIO%20CULTURAL%20EN%20MEXICO.pdf>, (consultado el 17 de septiembre de 2017).

49. Pano Gracia, José Luis. "Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa. Una aproximación al caso español", *Artigrama*, n.º 24, 2009, págs. 19-23.

50. Fundación por la Socialdemocracia de las Américas, A.C. "El patrimonio cultural...", op.cit., págs. 70-71.



Fig. 6. Parte de la colección Barbier-Mueller de Arte Precolombino durante la exposición temporal celebrada en el Instituto de América - Centro Damián Bayón (Santa Fe, Granada, España) en 1994-1995. Fotografía: Instituto de América - Centro Damián Bayón.

cada de los 70, Jean Paul Barbier y su esposa Monique (hija y heredera del anterior) se hacen cargo de la colección y adquieren gran parte de las piezas que hasta hace poco conformaban el acervo Barbier-Mueller[51]; entre ellas la Venus Chupicuaro, una pieza que previamente perteneció a la colección Guy Joussemet y a la *Galerie Arts des Amériques* en París, pasando a formar parte de la colección suiza en la última década del siglo XX[52]. De tal forma que nos encontramos ante una pieza que durante más de quince años se expuso junto al resto de la colección en el Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona[53]; hasta que tras el cierre de esta institución el acervo prehispánico se ofreció en subasta en la sucursal parisina de Sotheby's los días 22 y 23 de marzo de 2013[54].

A grandes rasgos, la subasta de bienes precolombinos de la colección Barbier-Mueller se saldó con la venta de aproximadamente la mitad de los bienes ofertados: ciento cuarenta y siete obras que alcanzaron la cantidad de 10,296,300€, bastante menos de lo pronosticado a priori[55]. Y donde piezas maestras de la colección, como la Venus Chupicuaro o el Pato Volador, se adjudicaron por una cantidad elevada, aunque inferior a lo esperado: algo más de dos millones de euros en el caso que nos ocupa[56]. En este sentido, el por qué de este "fracaso" es uno de los puntos que más nos interesan, y

51. Moore, Susan. "The age of rediscovery", *Financial Times*, 8 de marzo de 2013, (consultado el 4 de julio de 2016).

52. Sotheby's. *Catálogo Sotheby's. Collection Barbier-Mueller Art Précolombien*, 2013, <http://www.sothebys.com/en/auctions/2013/collection-barbier-mueller-pf1340.html>, (consultado el 13 de diciembre de 2016).

53. Casas Gilberga, Anna; Pérez Ricart, María. "El Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona", *Artigrama*, n.º 24, 2009, págs. 165-186.

54. García Vega, Miguel Ángel. "Precolombinos y el rosario de la aurora", *El País. Blog: Con Arte y Sonante*, 15 de marzo de 2013, <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/03/precolombinos-y-el-rosario-de-la-aurora.html>, (consultado el 29 de junio de 2016).

55. Bosco, Roberta. "Pujas discretas en la subasta de la colección Barbier-Mueller", *El País*, 15 de marzo de 2013, <https://elpais.com/ccaa/2013/03/24/catalunya/1364156180_637358.html>, (consultado el 17 de junio de 2016).

56. Ibídem.

aunque no podemos achacarlo a una única circunstancia[57], a priori sospechamos que las reclamaciones efectuadas por seis de los países de origen de las piezas –Costa Rica, Ecuador, Guatemala, México, Perú y Venezuela– tienen parte de responsabilidad.

De esta manera, México, tras considerar que la venta de piezas procedentes de sus culturas es ilegal, presentó una reclamación al Ministerio de Exteriores de Francia, para la que se basó en la ya mencionada ley de 1972, esgrimiendo así un argumento carente de validez en esta ocasión, pues no se puede aplicar una ley mexicana en un contexto internacional. Si bien, su caso es aún más destacable, pues de las ciento treinta piezas de sus culturas recogidas en el catálogo de ventas de Sotheby's, reclamaron tan solo cincuenta y una, tras considerar que el resto eran artesanías o falsificaciones[58]. Esta afirmación la ha realizado México ya con ocasión de otras subastas[59], lo que para muchos no es más que una estrategia para disuadir a los posibles compradores; mientras que para otros resulta bastante plausible que las piezas no fuesen auténticas[60].

Por su parte, la defensa de Francia y Sotheby's se basó principalmente en la falta de pruebas por parte de los países latinoamericanos para demostrar que las piezas abandonaron sus fronteras de forma ilícita[61]. Este último es un argumento que debe unirse a otros factores, como el hecho de que las leyes nacionales mexicanas no

---

57. Otra de las causas por las que la subasta no alcanzó los ritmos de venta esperados fueron los altos precios de salida. En este tipo de transacciones no solo se paga la pieza, sino la reputación de la colección. Además de su exhibición permanente en el Museo Barbier-Mueller de Barcelona (1997-2012), algunas de las piezas estuvieron presentes en exhibiciones temporales como *Art millénaire des Amériques*, Expo '92, Sevilla; *Arte Precolombino en la Colección Barbier-Mueller*, Instituto de América-Centro Damián Bayón, Santa Fe, Granada, 1994-1995; o *Arte pré-colombiana da colecçao Barbier-Mueller*, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995. Al mismo tiempo que aparecen en publicaciones como *Art de l' Amérique Précolombienne*. Musée Barbier-Mueller, 1981; Benson, E.P et al. 2003. *Tesoros de la Cerámica Precolombina*. Musée Barbier-Mueller and Somogy éditions d'art; o Barbier, Jean Paul. 1997. *Guía de Arte Precolombino*. Ed. Skira.

58. Frechette, M. "Red flags in Paris: Half of Sotheby's Barbier-Mueller Pre-Columbian Sale Lacks Provenance", *Chasing Afrodite. The Hunt for Looted Antiquities in the Wold's Museums*, 19 de marzo de 2013, <https://chasingaphrodite.com/2013/03/19/red-flags-in-paris-half-of-sothebys-barbier-muller-pre-colombian-sale-lacks-provenance/>, (consultado el 16 de junio de 2016).

59. En la subasta celebrada en 2011 en la casa Drouot de una divinidad maya sentada perteneciente a la colección del suizo Henry Law, que rompió el récord del precio más caro alcanzado en una pieza prehispánica (tres millones de euros), el gobierno mexicano anunció que la pieza era falsa. Gleason, Miguel. *México insólito*..., op.cit., pág. 43.

60. Yates, Donna. "The collection's issues: Sotheby's Paris Barbier-Mueller sale 2", *Anonymous Swiss Collector*, 4 de marzo de 2016, <http://www.anonymousswisscollector.com/2013/03/the-collections-issues-sothebys-paris.html>, (consultado el 13 de julio de 2016).

61. "Perú denunciará a Sotheby's si no retira de una subasta objetos precolombinos", *ABC,* 1 de marzo de 2013, <http://www.abc.es/cultura/arte/20130301/abci-peru-201302282036.html>, (consultado el 29 de junio de 2016).

pueden aplicarse en un contexto internacional. Del mismo modo que tampoco es posible hacer uso de normativas internacionales como la Convención Unesco de 1970, pues ésta no tiene carácter retroactivo, y tal como se indica en el catálogo publicado por Sotheby's para la ocasión, la Venus Chupicuaro ya se encontraba en manos de coleccionistas desde, al menos, 1960[62].

En resumen, se trata de un complicado proceso que esperamos tener ocasión de publicar en un estudio posterior, y que termina con la venta de nuestra pieza y la dispersión de parte de la colección en manos de particulares. Se configura en este asunto lo que bajo nuestro punto de vista es el verdadero delito, pues no se trata de una única pieza, sino de la desaparición de la esfera pública de una importante colección que, precisamente por su excepcionalidad, no podrá nunca volver a repetirse[63]. De manera que aquí no solo tratamos el clásico enfrentamiento entre nacionalismo e internacionalismo cultural, y el lugar en que las piezas deben conservarse, sino la pertinencia de que obras maestras como la Venus Chupicuaro sigan a disposición del público y los investigadores.

Reflexiones finales

A lo largo de estas páginas hemos realizado un rápido recorrido por la historia de la revalorización y recepción del arte prehispánico de México. Comenzamos por la llegada a Europa de las primeras piezas, donde destacamos el Penacho del México Antiguo, uno de los emblemas de la nación mexicana. En segundo lugar, tratamos el re-descubrimiento de la América precolombina, con la proliferación de viajes de estudio, investigaciones científicas y excavaciones arqueológicas que culminaron con la llegada a Europa de piezas como la Estela de Madrid. Y terminamos con la actual consideración del patrimonio precolombino, que alcanza récords de venta y se ve inmerso en pleitos por la propiedad, donde los países exigen la devolución de su patrimonio, siendo éste el caso de la Venus Chupicuaro y la colección Barbier-Mueller de arte precolombino.

En este punto, no quisiéramos dejar de destacar el hecho de que no solo se trata de piezas recogidas en momentos distintos; sino que en sí mismas son obras diferentes: una pieza de plumaria, un dintel de piedra y una escultura de cerámica. En suma, son símbolos de la diversidad del patrimonio mexicano –que incluso en ocasiones presenta fronteras difusas–, y de la necesidad de protegerlo en todas sus esferas. Asimismo, la elección de estas piezas no es casual, pues

62. Sotheby's. *Catálogo Sotheby's*..., op.cit.
63. Ventura, Abida. "Una misión casi imposible", *El Universal.mx*, 20 de marzo de 2013, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/71340.html>, (consultado el 15 de julio de 2016).

aunque una de ellas no ha sido objeto de reclamación por parte de México, es representante de una época, de una forma de mirar el mundo, y de una manera de interpretar y valorar el patrimonio.

Con el análisis de estos casos hemos puesto de manifiesto una valiosa lección, y es que no es posible juzgar bajo una perspectiva contemporánea lo que ocurrió en un momento en que no existían leyes al respecto y la consideración patrimonial era muy distinta. Debemos ver cada caso con un prisma propio, intentando comprender por ejemplo, por qué razón Antonio del Río decidió enviar la Estela de Madrid a España; pues seguramente en ningún momento pensó en las consecuencias de sus acciones, sino que su interés se basó en el estudio de la pieza y su muestra a un público que por aquel entonces se consideraba más "culto y exclusivo".

Nacionalismo e internacionalismo cultural se enfrentan en estas páginas, y en cada uno de los casos debemos estudiar su pertinencia de manera individualizada. Si bien en este sentido, lo que más nos interesa es que las piezas han llegado a nuestros días y pueden ser disfrutadas por el conjunto de la humanidad. Esta última es una circunstancia que no se cumple en el caso de la Venus Chupicuaro y el resto de la colección Barbier-Mueller, bajo nuestro punto de vista uno de los casos más controvertidos de los últimos años.

Para finalizar, nos quedamos con las palabras de Miguel León-Portilla:

> "¿Cómo han salido de México estos preciados objetos? ¿Fueron ilegalmente sustraídos? ¿O en muchos casos se trata de regalos de grandes personajes? Las historias son múltiples, tan atrayentes como los objetos mismos a los que se refieren. Lo que por encima de todo importa es que cuanto integra este gran tesoro constituye algo así como un cuerpo de embajadores que dan a conocer lo que a través de milenios se ha creado en tierras mexicanas"[64].

64. León-Portilla, Miguel. "Prólogo"..., op.cit., pág. 15.

La blusa de Tlahuitoltepec *Xaam nïxuy* es identidad[1]

María del Carmen Castillo Cisneros
Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH-Oaxaca, México
carmen_castillo@inah.gob.mx

Resumen
En enero de 2015, mediante un tuit de una reconocida cantante oaxaqueña, se denunciaba el plagio de la blusa tradicional de Tlahuitoltepec cometido por la firma francesa: Isabel Marant. El mensaje circuló en las redes sociales generando una avalancha de críticas y opiniones. Rápidamente llegó a los *ayuujk* o mixes de Tlahuitoltepec donde la autoridad en función, comenzó a trabajar y consensuar frente a ello. Mientras tanto, una serie de polémicas se suscitaron tanto al interior de la comunidad como fuera de ella, sumadas a despliegues de la prensa local, nacional e internacional. Las autoridades municipales se pronunciaron ante ello en el Museo Textil de Oaxaca y posteriormente solicitaron un dictamen antropológico. En este artículo pongo sobre la mesa lo ocurrido. Hago referencia a mi trabajo etnográfico en Tlahuitoltepec a lo largo de diez años y abro la discusión sobre los roles que del antropólogo se esperan institucionalmente y a título personal en las comunidades en casos que son cada vez más recurrentes.
Palabras clave: plagio, textiles tradicionales, Tlahuitoltepec, mixes, Oaxaca.

Abstract
In January 2015 a famous Oaxacan singer tweeted that French label Isabel Marant had plagiarized a traditional blouse from Tlahuitoltepec. The message circulated social networks generating an avalanche of criticism and comment. The news quickly reached the Ayuujk or Mixes in Tlahuitoltepec, where their authorities started to work on a response and to reach a consensus. Discussions were provoked both inside and outside

1. Agradezco la lectura y comentarios puntuales de Ana Paula Fuentes, Claudia Muñoz, Tajëëw Díaz y Yuki Hueda.

the community, while the case was covered in the local, national and international press. The municipal authorities publicly condemned the plagiarism in the Oaxacan Textile Museum and later they requested an anthropological opinion. In this article I explore what happened and other similar cases. I make reference to my ethnographic work spanning ten years in the region and open the discussion about the expected role of anthropologists both institutionally and personally in communities with cases that are increasingly common.
Keywords: *plagiarism, traditional textiles, Tlahuitoltepec, mixes, Oaxaca.*

> *El signo de la nueva colonización es el despojo y, para lograrlo, el Estado y las empresas privadas cuentan con instrumentos legales y políticos que les proporcionan las leyes e instituciones que ellos mismos han diseñado.* López Bárcenas[2].

¿Quién tiene el copyright de todo lo que nos rodea?

Llegado el punto neoliberal en que nos encontramos, todo va y todo viene acostumbrándonos a que todo es de todos, (o mejor dicho, lo mío es mío y lo tuyo, también es mío) pensamiento, sobre todo, imperante al interior de la cultura occidental. Al respecto, pareciera que a los pueblos indígenas, desde siempre, les ha tocado jugar el papel de banco inagotable de recursos a merced del mundo entero y de los cuales podemos echar mano sin más, a nuestro mero antojo y conveniencia, como si se tratase de bienes dispuestos para toda la humanidad.

2. López Bárcenas, Francisco. *¡La tierra no se vende! Las tierras y los territorios de los pueblos indígenas en México.* México, D.F. Centro de Orientación y Asesoría a Pueblos indígenas, 2015, pág. 18.

De acuerdo con López Bárcenas[3], una vertiente importante del capital se ha enfocado a despojar a los pueblos indígenas de sus riquezas. Así, aguas, bosques, minas, recursos naturales, saberes ancestrales y conocimientos asociados a su uso común están perdiendo el carácter de bienes comunes, convirtiéndose en propiedad privada y por lo mismo en mercancía, lo que representa un nuevo colonialismo, más rapaz que el sufrido por los pueblos indígenas de América Latina durante los siglos XV y XVIII.

En este tenor, la proliferación de proyectos de mineras, campos eólicos, extracción de hidrocarburos, patentes de plantas por farmacéuticas transnacionales y expropiación de tierras, se han vuelto, con pesar, lugares comunes del siglo XXI.

Atestiguamos día a día un vaivén de múltiples acontecimientos de interés mercantil que engorda la rapiña, donde se imprime también el plagio de textiles tradicionales sumándose a la creciente ola que amenaza el patrimonio biocultural del planeta.

Antes de dar paso al caso "del plagio de la blusa de Tlahui", quisiera mencionar que, de acuerdo con Barabas[4], Oaxaca es el estado mexicano más pluricultural, con 16 grupos etnolingüísticos y demográficamente indígena, ya que constituyen el 32.5% de la población del Estado. Es pionero en cuanto a legislaciones que favorecen los derechos indígenas, con la Ley de Usos y Costumbres (1995) que legaliza los sistemas normativos indígenas como forma de gobierno municipal, y la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas, promulgada en 1998 y considerada la más avanzada en el contexto mexicano. En ella se hace referencia a los Pueblos y Comunidades Indígenas como sujetos colectivos de derecho y se habla de sus territorios, aunque se utiliza la vaga noción de territorio como hábitat que "expresa su forma específica de relación con el mundo". En la práctica la Ley tiene escasa aplicación, por superar a la Constitución Nacional.

En México, a partir de 1992, se adicionó un párrafo al artículo 4to. de la Constitución Federal, para reconocer la pluralidad de la nación y la obligación de proteger y promover las características distintivas de los pueblos indígenas y garantizar su acceso a la juris-

3. López Bárcenas, Francisco. "Pueblos indígenas y megaproyectos: las nuevas rutas del despojo", *Contralínea,* 2012, <http://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/index.php/2012/10/21/pueblos-indigenas-megaproyectos-las-nuevas-rutas-del-despojo/>.

4. Barabas, Alicia. "Etnoterritorios: legislaciones, problemáticas y nuevas experiencias", Trinchero, Campos (coord.). *Pueblos Indígenas, Estados nacionales y fronteras*. Valverde, ed. CLACSO, Filo: UBA y Universidad Academia del Humanismo Cristiano, 2014.

dicción del Estado[5]. Desgraciadamente, en la práctica, parte de estos añadidos siguen sin tomarse en cuenta cuando del tratamiento de los pueblos originarios se trata, pues aún no se logra asumir que no son "remanentes arcaicos de un pasado sino configuraciones dinámicas partícipes y creadoras del presente"[6] y que además, son dueños de un patrimonio sobre el cual tienen derecho a decidir.

En vista de este precario reconocimiento por parte del Estado y de la nula protección existente, es que gente como Mara Hoffman, con una mano en la cintura, vende hermosos bañadores hechos de telas estampadas con diseños originales de los *tenangos* de Doria, México; Stella Rittwagen triunfa añadiendo cadenas a los bolsos *wayuu* de Colombia; Madonna, en su *rebel heart tour 2015*, viste a sus bailarinas como sofisticadas *tehuanas* bajo la firma Gucci, o la firma argentina Rapsodia reproduce una blusa de San Antonino Castillo Velasco, Oaxaca, para su última colección de invierno 2016. Todo ello, sin que los *otomíes,* los *wayuu,* los *zapotecos* del Istmo y los *zapotecos* del Valle sean consultados.

De la misma manera, tenemos a la firma londinense Kokon To Zai copiando el estampado de una parca de piel de caribú con diseños sagrados (*inuit*) de protección de un chamán impresos en una simpática sudadera, a la marca Zara, que entre tantos plagios en su haber, sacó al mercado una blusa con bordados de *Ahuacatenango*, Chiapas, o lo visto recientemente en pantalla grande en los primeros minutos de la multinominada película *La La Land*, donde aparece, una cortina de baño con diseños *de Tenango de Doria* de la (sin temor a equivocarme) firma Pottery Barn de NYC. Una vez más, ni una consulta, ni una mención a los pueblos *inuit, tseltales* u *otomíes* que sirvieron de "inspiración".

Como éstos, muchos casos en el tintero alrededor del mundo entero (Hérmes, Pineda Covalin, Louboutin, Nike, Toms), la gran mayoría haciendo uso de diseños y patrones textiles que forman parte del patrimonio biocultural y saberes ancestrales de pueblos indígenas desprovistos de un marco legal que proteja la propiedad intelectual colectiva.

El caso Marant del que hablaré a continuación, fue, desde mi punto de vista, la gota que derramó el vaso, ya que el plagio de

5. Martínez, Juan; Leonel, Víctor. *Multiculturalidad, ciudadanía y derechos humanos en México. Tensiones en el ejercicio de la autonomía indígena*. México, Colección de textos sobre Derechos Humanos, CNDH, 2016, pág. 21.

6. Bartolomé, Miguel Alberto. "Una lectura comunitaria de la etnicidad en Oaxaca", Lisbona Guillén, Miguel (coord.). *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo.* México, El Colegio de Michoacán y Universidad de Ciencia y Artes de Chiapas, 2005, págs. 101-119.

la blusa de Tlahuitoltepec, desató una de las polémicas más grandes, interesantes y viralizadas en redes sociales digitales, así como movilizaciones al interior de la propia comunidad, la región y el estado, alcanzando dimensiones nacionales e internacionales nunca antes vistas, que sin duda, sientan un importante antecedente en el tema.

Siempre lo he pensado, Isabel Marant no sabía con quién se metía. Se le hizo fácil tomar prestado o “inspirarse” en un diseño tradicional mixe y dicho atrevimiento no ha cesado de dar de qué hablar a más de dos años de acontecido.

No es casual que “la blusa de Tlahui”, prenda bordada a máquina que forma parte de la vestimenta tradicional de las mujeres *ayuujk* de Tlahuitoltepec, cayera en manos de la moda.

Actualmente, la aparición de la producción maquinizada, el turismo y el mercado de la moda han hecho, circunstancialmente, que se establezca el aprecio por lo hecho a mano, el comercio justo y por la regularidad en ciertos diseños como característica de lo tradicional[7]. Provocando con ello, que la artesanía sea vista como etnomercancía, es decir, como un objeto de valor de uso que en el momento de entrar en distintos circuitos de exhibición, venta y consumo revela un valor socialmente creado[8]. Basta ver el aumento exponencial en la oferta de textiles en ciudades turísticas mexicanas hoy día, a nivel tianguis, boutiques, museos, presencia de cooperativas y organizaciones locales o mercados de artesanías; un paisaje visual cautivador, muy diferente a lo que veíamos hace veinte años atrás.

Esto ha desembocado en una tendencia sobre lo textil (artesanal-tradicional) *in crescendo*, que va tomando nuevas formas. Por un lado, tenemos, el claro posicionamiento existente de lo artesanal y lo hecho a mano como base de un nuevo mercado local, nacional e internacional que va a la alza, que mediante modalidades variopintas, incluye a propios y extraños; y por el otro, una fórmula repetidas veces testada de que lo que tiene aire de artesanal como operación infalible a nivel global, haciendo que famosos diseñadores retomen desde sus firmas, codiciados y coloridos fetiches que siempre encantan. En palabras de Mora[9] se trata de la voracidad económica que mira en los diseños nativos una oportunidad para incrementar sus ganancias. Apetito insaciable que se alimenta a la mala, del plagio, la copia y la piratería.

---

7. Escalona Victoria, José Luis. “Etnomercancía y sobrefetichización. Ensayo de mirada estereográfica”, *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad,* 148, 2016, págs. 259-288.
8. Ibídem, pág. 284.
9. Mora Martínez, Libertad. “Arte, Artesanía y Mercancía Plagio a los Indígenas”, *Ojarasca, La Jornada*, 2016, <http://ojarasca.jornada.com.mx/2016/08/12/arte-artesania-y-mercancia-plagio-a-los-indigenas-3126.html>.

Un acercamiento a los hechos

La blusa de Tlahuitoltepec, localmente llamada *Xaam nïxuy*, es una prenda bastante conocida en el estado de Oaxaca y otras latitudes.

En enero de 2015, la cantante Susana Harp escribió un par de tuits denunciando un plagio. Uno de ellos, acompañado de dos imágenes de la reproducción de la prenda, decía: *Huipil de Tlahuitoltepec, Oax. se vende en Neiman Marcus con firma de diseñador. ¿Dónde se denuncia?* El otro, acompañado de un acercamiento a la prenda ofertada con precio en dólares y una foto de la cantante junto con niñas de la banda filarmónica de Tlahuitoltepec, rezaba: *Foto de la banda filarmónica de mujeres de Tlahui con su huipil y foto de la "blusa de diseñador". Diseño robado.*

Rápidamente los tuits se retuitearon haciéndose virales en poco tiempo y en cuestión de minutos ya se sabía el huevo y quién lo puso. De acuerdo con Tajëëw Díaz[10], originaria de la comunidad, las diferencias entre ambas blusas eran pocas: sólo las distinguía la tela utilizada y los lugares en donde se encontraba; sin mencionar el precio y el prestigio de la marca. No había duda: se trataba de un plagio.



Fig. 1. Banda femenil de Tlahuitoltepec. 2014, Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca. Fotografía: María del Carmen Castillo Cisneros.

Al respecto es importante mencionar que la blusa, como objeto utilitario, ha peregrinado por el mundo, principalmente, a través de las presentaciones de música que las bandas filarmónicas[11] de Tlahuitoltepec han tenido en distintos puntos del país y del extranjero en las últimas dos décadas. Dicha blusa, utilizada como la prenda por excelencia que portan sus mujeres, se ha movido junto con ellas, como sello de identidad y cultura mostrando en su iconografía lo que para los *ayuujk* o mixes de Tlahui forma parte de su "estar" en el mundo. Este binomio, cultura/identidad, impreso en cada pieza,

10. Hernández-Vargas, Saúl. "Primavera-verano: sobre el plagio de Isabel Marant", *Tierra Adentro*, 2015, <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/primavera-verano-sobre-el-plagio-de-isabel-marant/>.

11. Las bandas de música de viento son un distintivo mixe y cada localidad cuenta con sus propias bandas, por ello existe un alto nivel de práctica y vida musical en la región. En Tlahuitoltepec, además, se encuentra el CECAM (Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la cultura mixe) un centro de educación musical autónomo con más de 35 años de formación de músicos mixes y no mixes.

va más allá del sentido utilitario de la prenda, ya que, como sugiere Pomar[12], la indumentaria permite la identificación étnica, social, económica y cultural de sus portadores. Y aún, las mujeres que siendo no mixes llegan a portar la blusa, en su mayoría, conocen que se trata al menos, de un textil oaxaqueño.

Una imparable propagación del acontecimiento "plagio" comenzó. Por un lado, diferentes medios de comunicación estatales, nacionales e internacionales hablaban de ello, reproduciendo pequeñas averiguaciones e imaginando posibles efectos. No faltaron las cavilaciones, la falta de seriedad y la repetición de fallos supuestos. Por otro lado, bajo ritmos distintos, la comunidad de Tlahuitoltepec una vez enterada, comenzó a trabajar y consensuar frente al caso desde su Cabildo y las principales autoridades que lo componen. Cabe aquí hacer mención que el municipio de Tlahuitoltepec se rige por el régimen de autogobierno de Sistemas Normativos Internos (antes llamado Usos y Costumbres) en cuya asamblea de ciudadanos recaen las decisiones que se toman colectivamente.

El pronunciamiento comunitario

> *La blusa de Tlahuitoltepec recoge excepcionalmente, como un mapa, una forma de relacionarse con el mundo. Recrea lo cotidiano. Preside lo colectivo. Inaugura la comunidad. Salvaguarda el patrimonio material e inmaterial de la misma y es testigo de la continuidad de sus prácticas culturales esenciales. La blusa es identidad*[13].

La presencia indígena en el estado mexicano ha sido históricamente invisibilizada. No fue hasta 1994, con el alzamiento del EZLN, que la lucha por la existencia cultural alterna en un país de base pluricultural, se hizo evidente tomando las armas. Pero el camino desde entonces no ha sido fácil y los distintos matices del mundo contemporáneo han hecho de este andar, un tortuoso camino de ambigüedades que potencia la confrontación cultural. Aún así, Víctor Leonel[14], afirma que, independientemente de ello, es de aquilatarse el valor de la resistencia de los pueblos indígenas, de la defensa de su lengua y cultura que ha permitido que, en un ambiente de tensiones permanentes, de

12. Pomar, María Teresa. "La indumentaria indígena", *Arqueología Mexicana,* Edición especial, 2015, n.º 19, págs. 32-39.

13. Pronunciamiento. Comunidad de Santa María Tlahuitoltepec.

14. Martínez, Juan; Leonel, Víctor. "Coca Cola: la escaramuza mixe", *El Oriente*. 2015, <http://www.eloriente.net/home/2015/12/09/coca-cola-la-escaramuza-mixe-por-victor-leonel-juan/>.

saqueos continuos, de depredación de sus recursos naturales e intelectuales, se admita su existencia. Apenas algo justo, se podrá decir, pero es un paso ante lo que, hace algunos años atrás, era impensable: que se generaran reacciones así. Si bien, estás respuestas son inicios, dejan claro que, en cuestión de derechos colectivos indígenas, aún quedan reticencias y obstáculos que el Estado debe resolver.

Que una diseñadora extranjera hubiera plagiado la blusa tal cual, apropiándose con ello de un patrimonio biocultural, representó una ofensa y una falta de respeto a los *ayuujk* y por extensión a los pueblos indígenas en general, teniendo como resultado una prenda que en el contexto de la moda, solo sería apreciada por su estética, lo cual lejos quedaba del reconocimiento de todo un contenedor simbólico que detenta.

Raquel Diego, antropóloga mixe, comentaba al respecto:

> "*Xaamkëjxpït nïxuy* se nombra a la blusa de nuestra comunidad tlahuitoltepecana y como tal, representa una ofrenda al paisaje territorial en donde habitamos día a día. En los grabados y grecas podemos apreciar las elevadas montañas, los sendos caminos, los ríos, los magueyes y flores silvestres que versan de una sintaxis cultural muy propia. Tlahuitoltepec está lejos de mirar la blusa como prenda de moda y si se venden piezas en la comunidad, es como parte de una economía familiar y son mujeres de aquí quienes las elaboran. No proponemos encerrarnos en nuestro mundo, lo que cuestionamos es que, con la acción de Marant, que se adjudica la blusa, que para nosotros es identidad, se reproduce una sistemática y asimétrica relación entre el mundo rural y occidental. Una vez más se niega nuestra concepción del mundo en las obras de arte que plasmamos. Proponemos que se propicie una economía justa y solidaria y en todo caso que las adquisiciones de las prendas sean con criterio ético y directo con la gente que las produce". (comunicación personal).

Una serie de cuestiones estaban en juego, la apropiación de un patrimonio, la descontextualización de una prenda, la contraposición entre propiedad colectiva y propiedad individual, presencia de mercados internacionales, moda, anulación de saberes y culturas, derechos locales contra derecho internacional, generación de información de dudosa procedencia. Al lado, un Estado ausente.

Debido a ello, las autoridades municipales y agrarias de Tlahuitoltepec convocaron, el 3 de junio de 2015, a una rueda de prensa en el Museo Textil de Oaxaca donde ante un gran número de espectadores, prensa, seguidores, académicos, organizaciones y representantes de comunidades que se dieron cita, presentaron un documento que hacía frente al plagio.

Dicho documento estaba conformado por una declaración contra la apropiación del patrimonio cultural, un pronunciamiento sostenido en tres incisos donde se posicionaba a la blusa y su patrón gráfico como identidad, se hablaba de la participación históricamente activa de los mixes en el reconocimiento de los derechos indígenas y se hacía evidente el plagio de Marant invitándola a su vez, a conocer la comunidad. El pronunciamiento terminaba con un cuarto inciso donde como pueblo de Tlahuitoltepec, se instaba a otras comunidades indígenas a manifestarse, a organizaciones comunitarias, civiles e instituciones académicas a sumarse en el reclamo y a las instituciones nacionales e internacionales a asumir su atención y responsabilidad frente a las prácticas que violan los derechos de los pueblos indígenas.



Fig. 2. Autoridades municipales de la comunidad en el Museo Textil de Oaxaca el día del pronunciamiento, 3 de Junio de 2015, Oaxaca, Oax. Fotografía: María del Carmen Castillo Cisneros.



SANTA MARÍA TLAHUITOLTEPEC MIXE, OAXACA

TLAHUITOLTEPEC:
CONTRA LA APROPIACIÓN DE UN PATRIMONIO CULTURAL.

Santa María Tlahuitoltepec Mixe, es una comunidad indígena que concibe el mundo como el espacio donde se desarrolla lo colectivo, de ahí que expresar su *estar* en el mundo sea un vínculo respetuoso que se presenta en el día a día de sus habitantes a través de la lengua, de las prácticas sociales como el tequio o el servicio comunitario, la cosmovisión, la música y la vestimenta. En este sentido, la ***Blusa de Tlahuitoltepec xaamnïxuy,*** constituye un elemento que convierte la manufactura artesanal en una actividad *socioeconómica* -porque su producción es para auto sustento-, en una actividad *sociocultural* -porque preserva la tradición-, pero sobre todo la ***materializa bio-culturalmente*** porque Tlahuitoltepec es una entidad viviente, porque no es pasado, porque no es museo, porque no es folclor, sino portador de cultura que hace referencia a la biodiversidad de la región. Asimismo, Tlahuitoltepec es una comunidad orgullosa de compartir su inspiración en el arte, la música y la danza -como las giras de la Banda Municipal; de la Banda de Música del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en los Estados Unidos de Norteamérica, en 1987, en Basilea, Suiza, en el 2007; de la Banda-RM en Perm, Rusia, en 2012 o del grupo de danza Xëtumpë en Río de Janeiro, Brasil, 2014-, y en la construcción del reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas.

Isabel Marant es una Marca y el nombre de una diseñadora francesa cuya línea "Etoile" primavera-verano 2015 incluye una colección que tiene patrones gráficos tomados indiscutiblemente de la "Blusa de Tlahuitoltepec" ya que no da los créditos correspondientes, privatizando, de esta manera, la propiedad colectiva, esto es "plagió el diseño".

La apropiación de esta expresión de identidad de un pueblo indígena, seguramente no es el único caso, por parte de Isabel Marant atenta directamente contra la comunidad porque con su acto "desnuda" la identidad de Tlahuitoltepec. Sin embargo, esta afrenta es más grave de lo que pudo haber imaginado la diseñadora porque, como señala la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en el artículo 2°, la Nación tiene una composición pluricultural fundada en los pueblos indígenas, es decir, perder un aspecto esencial de la cultura vulnera y reduce la diversidad cultural del país, contraviniendo lo establecido en la Carta Magna y los demás Instrumentos Internacionales en la materia que suscribe México, como el artículo 1.2 del Convenio 169 Sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes de la Organización Internacional del Trabajo o el 33 de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

Por eso, la Autoridad Comunitaria de Santa María Tlahuitoltepec, asumiendo la responsabilidad otorgada por la Asamblea, alza la voz contra Isabel Marant, contra toda institución o empresa pública, privada, nacional o internacional, que con fines de lucro se apropia de los elementos culturales de Tlahuitoltepec, así como de todas las manifestaciones que identifican y caracterizan a los pueblos indígenas.

Por lo anterior hacemos el siguiente

Fig. 3. Documento: Pronunciamiento de la comunidad.



SANTA MARÍA TLAHUITOLTEPEC MIXE, OAXACA

PRONUNCIAMIENTO

Tlahuitoltepec, es una comunidad que cuestiona la temporalidad, se mueve en otro tiempo y espacio, altera la gravedad para abrir al *ayuujk jä'äy* la posibilidad de traducir su entorno en líneas y colores. La Blusa de Tlahuitoltepec *extiende* figuras ilusorias que refieren al equilibrio de la lengua ayuujk. *Recoge* excepcionalmente, como un mapa, una forma de relacionarse con el mundo. *Recrea* lo cotidiano. *Preside* lo colectivo. *Inaugura* la comunidad. *Salvaguarda* el patrimonio material e inmaterial de la comunidad y es *testigo* de la continuidad de sus prácticas culturales esenciales. La "***BLUSA DE TLAHUITOLTEPEC" ES IDENTIDAD***.

Tlahuitoltepec no justifica la probable afinidad de Isabel Marant con la "Blusa de Tlahuitoltepec", más bien la considera una apropiación de un patrimonio cultural con fines comerciales. Una apropiación que atenta contra la idea de lo colectivo, una apropiación que no es un recurso creativo llamado inspiración o influencia, porque ignora que las dimensiones sociales y culturales de la "Blusa de Tlahuitoltepec" prevalecen sobre las económicas, ocasionando perjuicios contra las comunidades indígenas en general, contra el diseño, contra la originalidad de la industria de la moda.

Se hace un llamado a Isabel Marant, al Estado Mexicano, a la Autoridades locales, a los sectores públicos y privados, a los pueblos indígenas, a la sociedad civil a:

PRIMERO

- Reconocer que la "Blusa de Tlahuitoltepec" y los "Elementos y patrones Gráficos" que la componen, representan la identidad de la comunidad.
- La "Blusa de Tlahuitoltepec" así como sus "Elementos y patrones gráficos", no restringen su variación en cuanto diseño, confección, uso o aplicación, pues ilustra el movimiento de la tradición viva. De acuerdo a la interpretación indígena de la propiedad, es un patrimonio colectivo que recrea y representa la Cultura, por tanto, no permite la posibilidad de un *autor*.

SEGUNDO

- Tlahuitoltepec ha participado en la construcción del reconocimiento de los Derechos de los Pueblos Indígenas a nivel Nacional e Internacional.
- Tlahuitoltepec ha promovido el reconocimiento de los Pueblos Indígenas más allá de los escenarios "folclóricos" de asimilación por parte del Estado, dado que es en otros espacios públicos donde se les excluye y discrimina.

Fig. 4. Documento: Pronunciamiento de la comunidad.



SANTA MARÍA TLAHUITOLTEPEC MIXE, OAXACA

TERCERO

- Contrario a lo que suponen algunos medios de comunicación **ISABEL MARANT** no necesariamente tuvo que trasladarse hasta la *sierra mixe* para "inspirarse".
- **ISABEL MARANT ESTÁ COMETIENDO UN PLAGIO** porque la colección "Etoile" primavera-verano 2015 tiene el patrón gráfico propio de la "Blusa de Tlahuitoltepec" que ha trascendido fronteras, no es una creación novedosa como afirma la diseñadora. Por tanto, exigimos detenga la producción bajo su firma y repare los daños ocasionados.
- Tlahuitoltepec Invita a Isabel Marant a conocer a las artesanas y apreciar cómo se comparte la "Blusa" en lo cotidiano, para que haga el reconocimiento explícito del diseño de origen.

CUARTO

Como pueblo de Tlahuitoltepec

- Invitamos a las comunidades indígenas a manifestarse contra la apropiación bio-cultural a conveniencia, contra los intereses particulares, de manera que se detenga la producción y venta bajo firma exclusiva alguna, que se detenga el plagio y el saqueo de que son objeto los pueblos indígenas.
- Convocamos a las organizaciones civiles, comunitarias y las instituciones académicas del país sumarse a este reclamo justo por el respeto y la protección de los Derechos Colectivos de los Pueblos Indígenas, así como de su patrimonio bio-cultural.
- Pedimos a las Instituciones Nacionales e Internacionales correspondientes asumir su responsabilidad de garantizar la continuidad de las prácticas esenciales de los pueblos indígenas que sustentan la pluriculturalidad de México, reconocidos por los Instrumentos Internacionales y Nacionales
- Hacemos un llamado al Estado Mexicano para que instituya los instrumentos y mecanismos efectivos que protejan la propiedad colectiva, intelectual y bio-cultural de los Pueblos Indígenas, es decir, convertir las leyes abstractas en verdaderas herramientas de legalidad.

ATENTAMENTE

COMUNIDAD DE SANTA MARÍA TLAHUITOLTEPEC MIXE, OAXACA

Fig. 5. Documento: Pronunciamiento de la comunidad.

Las redes sociales digitales

Diversos titulares de prensa hablaron del posicionamiento, que, en voz de las entonces autoridades municipales y agrarias, manifestó la comunidad. La sorpresa mayor para medios y público en general, fue notar que, en medio del caos, la comunidad no había presentado ninguna demanda penal hacia Isabel Marant y que por tanto no habría litigio. Sobra decir que los mixes de Tlahui dejaban claro dos cosas: primero, que ellos se conducirían bajo sus formas, no bajo las de un aparato ajeno a su "normatividad comunitaria" y dos, que bajo dichas formas, defenderían lo que era de ellos.

Lo cierto es que el ruido ya estaba hecho y desde el infinito cyber espacio las redes sociales se saturaban de noticias, interpretaciones, juicios de valor y opiniones encontradas.

Tuiteo, retuiteo, luego existo. Vivimos en un tiempo en que *ser* implica opinar, conducirse de manera políticamente correcta dentro y fuera de las redes sociales digitales, sumarse a una lucha y mantenerse siempre informado. Sin extenderme mucho en este tema, creo que la inmediatez de la información ha contribuido a una actitud acrítica de fondo y a conductas gregarias por parte de los seguidores de los medios masivos que muchas veces asisten al debate por el simple hecho de pertenecer a algo. Twitter, Instagram y Facebook no se caracterizan precisamente por la alta responsabilidad en sus contenidos y opiniones de sus usuarios. Por el contrario, la seriedad deja mucho que desear; en una expresión, podríamos remitirnos a la frase, mucho ruido y pocas nueces.

En unas horas todo se olvida, se borra, se suple y la información cae en hoyos negros que se esfuman. Las redes sociales digitales promueven todo ello, son peleas de gallos con poca descripción densa, cargadas de furias momentáneas que después retozan en largos letargos hasta que un caracterizado vuelve a poner limón en la llaga o surge otro evento que detona la chispa y vuelta a empezar.

Después de unos meses de aparente calma y sin novedades, el caso del plagio de la blusa dio un giro inesperado. El 17 de junio de 2015 una nota del periódico británico *The Guardian* sorprendía diciendo que la empresa de moda, Antik Batik, demandaba a Isabel Marant por razones similares que llevaron a la comunidad de Tlahuitoltepec al anterior pronunciamiento, "un plagio". A diferencia de la comunidad, Antik Batik argumentaba tener el copyright del diseño (mismo que claramente había plagiado tiempo antes y que ahora tenía el descaro de reclamar como propio), mientras que Tlahuitoltepec argumenta la propiedad colectiva[15].

15. "¿Por qué la reparación del daño no es un asunto comercial?", *Jaatyääjk*, <http://tajaapy.blogspot.mx/2015/06/por-que-la-reparacion-del-dano-no-es-un.html>, (consultado el 25 de enero de 2017).

Según el diario británico la firma Antik Batik también estaba litigando con Marant, porque decía tener la propiedad sobre el diseño de la blusa que antes había formado parte de su colección Barta.

> "Desde la oficina de prensa de Marant se ha señalado que la diseñadora insiste que está abierta a reconocer el origen y la inspiración del diseño y está deseosa de acreditar a la comunidad mixe, ya que no reclama para sí la autoría de esta túnica y sus diseños. Es más, añade que en referencia al litigio con Antik Batik, Marant ha dejado muy claro ante la corte de distrito de París que los diseños vienen del pueblo de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca"[16].

En pocas palabras, resultó que Marant no sólo estaba plagiando diseños mixes, sino también a su par, la empresa Antik Batik, y estos últimos, con mayor insolencia, no satisfechos con haber cometido un plagio a toda costa con anterioridad, todavía tenían el cinismo de demandar a Isabel Marant por plagio. La disputa transitaba ahora entre las dos marcas que en diferentes momentos se habían apropiado de un diseño ajeno. Sin embargo, fue hasta ese momento y no antes que, Marant, ante tal demanda y con la soga en el cuello, dice que los diseños provenían en efecto de Santa María Tlahuitoltepec, tratando con ello de expiar sus culpas argumentando que se trataba de una inspiración. Pero de acuerdo con Fidel Pérez Díaz[17] ni Isabel Marant, ni Antik Batik habían hecho contacto con la comunidad, aunque en las redes sociales y en algunos medios digitales de comunicaciones poco serias, se había informado de lo contrario de manera infundada.

Un escenario de demandas y contrademandas de corte occidental que una vez más dejaba fuera a los principales actores, a saber, los propietarios del diseño, los mixes de Santa María Tlahuitoltepec.

El papel del antropólogo

De acuerdo con Villanueva[18] a partir de la ratificación que el gobierno mexicano hizo del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en el país, el ejercicio del peritaje antropológi-

16. "Inspiration or plagiarism? Mexicans seek reparations for French designer's look-alike blouse", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/jun/17/mexican-mixe-blouse-isabel-marant?CMP=share_btn_fb>, (consultado el 12 de febrero de 2017).
17. Pérez Díaz, Fidel. "El caso del plagio de la blusa Xaam Nïxuy de Santa María Tlahuitoltepec", *Ojarasca, La Jornada*, 2015, <http://www.jornada.unam.mx/2015/12/12/oja-santa.html>.
18. Villanueva Gutiérrez, Víctor Hugo. "El peritaje antropológico en la Coordinación Nacional de Antropología: un comentario general", *Diario de Campo*, 2015, pág. 71.

co ha cobrado relevancia en el ámbito de la investigación sobre los pueblos originarios y sus sistemas normativos. Es decir, lo que se muestra con este tipo de peritaje son los elementos de prueba sobre la pertenencia a un grupo social o a un pueblo indígena específico, sus normas o reglas, conductas, lengua y creencias. En términos jurídicos todo peritaje es un "medio de prueba" que se ofrece dentro del procedimiento que se sigue en un proceso judicial.

En términos de investigación y conservación del patrimonio cultural, el dictamen antropológico es una figura que se sustenta en el derecho a la existencia cultural alterna y es un instrumento jurídico del que los pueblos indígenas hacen uso como prueba plena de algún aspecto de su cultura.

En esta línea, en junio de 2015, el entonces presidente municipal en función, Erasmo Hernández, solicita al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) un **dictamen antropológico de autenticidad de la blusa de Tlahuitoltepec**, toda vez que sería un instrumento adecuado que permitiera el reconocimiento de la misma como propiedad colectiva de la comunidad y que ninguna persona o marca pudiera adjudicarse como propia. La petición fue turnada a varias instancias hasta que, un mes después, a través de la Coordinación Nacional de Antropología, llega a mis manos para que fuera yo quien me encargara de la realización de dicho dictamen.

Los motivos por los que la CNA había decidido adjudicarme esta tarea se sustentaban, a grandes rasgos, en que mi tesis de doctorado versaba sobre ritualidad *ayuujk* en la región alta de la zona mixe, en específico en Tlahuitoltepec y que por tanto, mi trabajo contemplaba material etnográfico de suma importancia que podría servir para dar testimonios y justificaciones bien argumentados de que la propiedad de la blusa y los diseños gráficos pertenecían a Tlahuitoltepec.

En efecto, mi tesis servía muy bien para tales fines, pues hablaba de cosmovisión, ritualidad y demás concepciones y percepciones que los mixes de Tlahuitoltepec compartían como parte de su estar en el mundo. Sin embargo, ¿era necesario recurrir a toda esa cosmología compartida para elaborar un documento probatorio de que la blusa les pertenecía? Desde mi punto de vista, nadie podía contraponerse a la versión que los propios habitantes habían manifestado en su pronunciamiento. ¿Era necesario hacer esto?, y en caso afirmativo, por qué el INAH creía que debíamos ir más allá de lo que la comunidad había dicho previamente. O más sencillo aún, por qué no ajustarnos a la petición y decir que la blusa, efectivamente era de Tlahui y punto.

Tomé la decisión de hacer el dictamen, siempre y cuando se cumplieran dos requisitos. El primero, que para su elaboración participaran dos personas de la comunidad que habían seguido a fondo el tema y segundo, que el documento resultante se sujetaría al pronunciamiento y poca más información (con el visto bueno de la gente de la comunidad), manteniendo la misma tónica y no contraponiendo ningún punto acordado por el pueblo.

A finales de agosto de 2015 entregamos el dictamen[19] al INAH y éste, de manera oficial, lo regresó a la comunidad.

DICTAMEN ANTROPOLÓGICO: LA BLUSA DE TLAHUITOLTEPEC

La comunidad mixe de Tlahuitoltepec, se localiza en la Sierra Norte del estado de Oaxaca; es la cabecera del municipio de Santa María Tlahuitoltepec, uno de los 417 municipios oaxaqueños que se rigen por sistemas normativos propios. Además de la cabecera, el municipio está conformado por otras localidades, organizadas en una agencia municipal, llamada Santa María Yacochi y seis agencias de policía.

La comunidad de Tlahuitoltepec forma parte del pueblo mixe, uno de los 15 pueblos originarios de Oaxaca. Si bien comparte una identidad lingüística y cultural con las demás comunidades que conforman el pueblo mixe, Tlahuitoltepec tiene una identidad propia, determinada por su variante lingüística, su configuración territorial, su singular historia, su origen, su vestimenta tradicional, y una forma de ser y estar en el mundo que derivan de su quehacer cotidiano como comunidad, unida por lazos de lealtad y reciprocidad.

La vestimenta de las mujeres de Tlahuitoltepec forma parte de esta identidad cultural y se conforma de: blusa de manta, bordada a máquina; falda amplia, que puede ser de diferentes telas y estampados, con espiguillas que forman holanes; ceñidor de telar de cintura, en tonalidades rojas y de soyate de palma; huaraches de piel y rebozo.

La blusa de Tlahuitoltepec (*Xaam nïxuy*), como parte del traje de las mujeres, se usa cotidianamente, en el contexto del espacio doméstico y comunitario, principalmente por las mujeres mayores. Por su parte, las mujeres más jóvenes portan el traje completo principalmente en contextos de fiesta, ya sean

19. Agradezco el apoyo de las dos personas de la comunidad que participaron en la elaboración del dictamen así como la ayuda de Francisco López Bárcenas, Víctor Hugo Villanueva y Mirza Mendoza, quienes desde la Coordinación Nacional de Antropología asistieron en el debido cumplimiento del mismo.

éstas comunitarias o familiares. En algunos espacios escolares, como la escuela primaria *Xaam*, el traje de Tlahuitoltepec es el uniforme escolar; en tanto que las bandas de música municipal y del CECAM lo usan en sus presentaciones y giras musicales. Es así que la blusa de Tlahuitoltepec, como prenda, es utilizada por mujeres de todas las edades, abarcando todos los espacios sociales, sobre todo aquellos asociados a las fiestas y actos solemnes o de reunión de la comunidad.

Aunque cada bordadora(or) tiene su propia forma de bordar, existe un patrón gráfico, tanto en la distribución de los bordados que contiene la prenda, como en los elementos gráficos que se bordan. Este patrón de elementos contiene las siguientes figuras: *tsääjts* – maguey, *pijy* – flor, *xëëw* – sol, *nëëj* – agua, *kojpk* – montaña.

Estos elementos representan el entorno biofísico del territorio que habita la comunidad, dando cuenta de formas de expresión que son significativas dentro de su contexto cultural.

De lo anterior se sostiene que la blusa de Tlahuitoltepec alude al patrimonio biocultural que comparte una comunidad y refiere a elementos que forman parte de su cosmovisión. El papel que en el territorio desempeñan las montañas y las serranías, como ejes del universo; la manera de entender el tiempo, con el caminar del sol y la presencia del maguey en sus usos culinarios y rituales, hacen de estos gráficos bordados en las blusas, referentes que indiscutiblemente pertenecen a Tlahuitoltepec.

Debe destacarse que existen en la comunidad referentes sobre la presencia, confección y usos de esta prenda desde hace muchos años. Fotografías antiguas en que aparecen mujeres usando la blusa; ejemplares de la blusa de hace algunas décadas, que se conservan en algunos hogares, así como referencias, anécdotas y relatos que cuentan las mujeres y hombres de este pueblo, mediante los cuales recrean historias y recuerdos relacionados con la presencia de esta blusa entre los habitantes de Tlahuitoltepec.

Cabe mencionar que, de unos años para acá, los elementos gráficos de la blusa han sido utilizados también para estampar camisas, bolsas, monederos, faldas, rebozos, huaraches, etc. Esto nos muestra que la producción de esta blusa y en general el arte de los textiles en Tlahuitoltepec, como sucede en toda comunidad, no tiene un carácter fijo o inalterable, por el contrario, se trata de una prenda y un ‘saber hacer’, que

refleja el dinamismo que posee toda cultura, y que es capaz de innovar y encontrar nuevos usos y expresiones creativas, sin por ello perder identidad.

De igual manera, siendo la producción de la blusa de Tlahuitoltepec eminentemente local, pues recae en el conocimiento, la formación y la habilidad de las mujeres y hombres de la comunidad; su comercialización no se limita al mercado local, ya que también se puede ofrecer a la venta en mercados externos, tanto en Oaxaca como en otros lugares del país, representando un ingreso económico para familias de las y los artesanos de Tlahuitoltepec y de quienes se dedican al comercio de estos productos.

A partir de la identificación de estas relaciones puntuales, podemos determinar que la blusa en cuestión es un elemento cultural propio de la comunidad de Tlahuitoltepec, forma parte de su patrimonio colectivo y debe reconocerse como propiedad intelectual de dicha comunidad; pues en ella está plasmada la identidad biocultural de la que es portadora la comunidad; de tal manera que su creación, recreación, uso, comercio y significación, responden a un contexto propio y obedecen a saberes y prácticas singulares de la comunidad.



Fig. 6. Niña vistiendo la indumentaria tradicional mixe, Rancho Tejas, Tlahuitoltepec, Oaxaca. Fotografía: María del Carmen Castillo Cisneros.

No más plagios. "La blusa de Tlahui" es identidad

Con el caso del plagio de la blusa de Tlahuitoltepec, se ha vuelto a poner en el tapete de la discusión nacional e internacional, la urgente necesidad de reconocer y proteger, en el ámbito normativo e institucional, la propiedad intelectual colectiva de los pueblos indígenas respecto de su patrimonio cultural, que incluye toda la gama de diseños, modelos y creaciones artísticas de dichos pueblos. Es evidente que existe un vacío normativo y esto requiere atención inmediata.

Desafortunadamente, como menciona Barabas[20], la reforma del Artículo 2 de la Constitución Nacional, en la Ley federal sobre Derechos y Cultura Indígena aprobada por el Congreso en 2001, sig-

20. Barabas, Alicia. "Etnoterritorios: legislaciones...", op.cit.

nifica un retroceso en cuanto al estatus otorgado a los indígenas, y un espaldarazo a los proyectos autonómicos, ya que no son reconocidos como entidades de "derecho público" con capacidad de autogestión integral, sino como entidades de "interés público". Por otra parte, la reforma, aunque se refiere a pueblos y comunidades indígenas y acepta la definición de pueblo dada por la OIT, en casi todos los párrafos menciona a las comunidades indígenas, y es ambigua en cuanto al reconocimiento del pueblo como sujeto colectivo de derechos.

Habrá que reconocer la figura colectiva de los pueblos indígenas como sujetos de propiedad intelectual en relación con su patrimonio cultural y natural. Para ello, la copia de sus tejidos y diseños debe protegerse en relación con las disposiciones del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas y Tribales.

Existen casos exitosos al respecto, que pueden servir de guía para el estado mexicano, como la existencia del Reglamento de Uso del Derecho Colectivo "MOLA KUNA PANAMA" que tiene por objeto fijar las condiciones y lineamientos que se deben seguir en el uso del Derecho Colectivo "MOLA KUNA PANAMA", por ser éste un arte, un conocimiento tradicional que pertenece al pueblo indígena *Kuna*; y que por ende, es propiedad colectiva y no de individuos determinados que forman parte de dicho pueblo. Debido a que se ha transmitido de generación en generación, es propiedad intelectual del pueblo *Kuna*[21].

Por otra parte, un grupo de mujeres guatemaltecas de la organización AFEDES (Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez) pelean actualmente ante la corte el copyright de sus textiles. Buscan una figura legal que proteja del plagio y remunere sus diseños, alegando por una ley que reconozca como sujeto colectivo a los pueblos indígenas y no solo a la persona individual.

Junto con artesanas de Chiapas, dichas mujeres guatemaltecas compartieron a principios de febrero de 2017, las primeras experiencias para la protección y defensa del artesano y la artesanía. De acuerdo con este encuentro que tuvo lugar en Chiapas, su interés principal recae en el rescate de sus diseños para defender juntas sus conocimientos ancestrales como derechos colectivos de los pueblos indígenas. Lo que buscan es conseguir que se haga constitucional el que las mujeres tejedoras son propietarias de sus textiles y de todo lo que están produciendo[22].

---

21. "Reglamento de uso del derecho colectivo MOLA KUNA PANAMA", <http://www.mici.gob.pa/imagenes/pdf/reglamento_uso_mola.pdf>, (consultado el 7 de febrero de 2017).
22. "Artesanas de Chiapas y Guatemala se reunieron en esta ciudad", *Suprema Radio*, <www.noticias.supremaradio.com/2017/02/artesanas-de-chiapas-y-guatemala-se.html?m=1>, (consultado el 15 de febrero de 2017).

La bola de nieve sigue creciendo y mientras trato de reflexionar sobre muchas cosas que me vienen a la mente, sé que, en un espacio virtual que me rebasa, se divulga el último plagio del que se tiene noticia en Oaxaca. La firma española Intropia ha plagiado los diseños de un huipil *chinanteco*. Sólo en Oaxaca, tenemos en los últimos tres años, tres casos de plagio de textiles pertenecientes a pueblos indígenas: *mixes, zapotecos y chinantecos*. Santa María Tlahuitoltepec, San Antonino Castillo Velasco y San Juan Bautista Tlacoatzintepec las tres comunidades. Isabel Marant, Rapsodia e Intropia, las tres firmas copiantes. Etoile primavera-verano 2015, Marion Missy invierno 2016, y ahora, sin saber el nombre de la colección; una referencia a bordados "aztecas" (alusión por obvias razones equivocada) en blusas y vestidos actualmente en venta.

¿Hacia dónde llevarán estos actos de rapiña? La economía se ha puesto por encima de la creatividad pasando sobre formas de conocimiento y saberes culturales que desde siempre han tenido dueños. Al respecto, Valiente López[23] señala que pareciera que los diseñadores de las grandes empresas de moda ya no tienen imaginación para crear algo novedoso, ya que están robando los conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas y de otros artesanos no indígenas. Antes, las manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas eran consideradas objetos folclóricos, sin ningún valor material e inmaterial, hoy en día constituyen una atracción para las grandes empresas de moda y están siendo desvirtuadas por los intereses mercantilistas.

En esta vorágine, como podemos observar, nadie da paso sin huarache, por tanto, la ética social es materia de primera necesidad en la formación de universitarios de cualquier disciplina, en la industria textil, la industria del marketing, el diseño y las ciencias en general.

Estaba por finalizar el 2016, cuando en distintos medios se corrió la voz de que Marant contaba con la patente de la blusa y que quería cobrar las regalías. De nuevo, la autoridad del pueblo tuvo que salir al quite para desmentir la noticia diseminada que volvió a generar polémicas varias. Como me hizo ver Yásnaya Aguilar (comunicación personal) tenemos ahora un fenómeno nuevo; las autoridades de las comunidades indígenas están pendientes de lo que en las redes sociales digitales circula, sin tener Facebook, temen y preguntan por los

23. Valiente López, Aresio. "La experiencia de Panamá respecto a la protección de las artesanías y su relación con la propiedad intelectual", documento electrónico inédito disponible en: <http://www.libertadciudadana.org/archivos/Biblioteca%20Virtual/Documentos%20Informes%20Indigenas/Nacionales/Juridico/Experiencia%20de%20Panama%20Proteccion%20de%20las%20Artesanias%20y%20Propiedad%20Intelectual.pdf>.

contenidos de éste, con la monserga de tener que estar replicando a la, muchas veces errónea, propagación de información.

A principios de 2017, una vez más, usuarios de redes sociales denunciaron que en la tienda departamental Suburbia de la calle Símbolos Patrios en la ciudad de Oaxaca, se tenía a la venta, bajo la marca Weekend, una blusa con patrones gráficos casi idénticos a los de la blusa de Tlahui. Acontecimientos como este, no dejan de proveer de casos interesantes sucediendo hoy día. Como mencioné anteriormente, la rapidez con que se divulga una noticia (independientemente de su veracidad) a través de los medios es una de ellas, pero otra es que, precisamente su alcance mediático ha configurado un personaje de entre la gente de a pie, a saber los "guardianes del patrimonio textil", una suerte de superhéroe o superheroína, que celular en mano y cuentas de Twitter e Instagram abiertas, sube a la velocidad de la luz contenidos dudosos que encuentra a su paso.

Mientras tanto, regresando a la localidad de Tlahuitoltepec, tenemos que hoy día, el valor monetario de las blusas subió de precio considerablemente, ya no se encuentra ningún ejemplar por menos de 400 pesos (20 euros aproximadamente) como hace un par de años. Evidentemente, el valor agregado que la historia imprimió a la prenda también se manifiesta localmente y esto por sentado tiene sus consecuencias al interior. Adicional a esto, en mi última visita a Tlahui observé la presencia de dos tiendas "boutiques" de reciente creación que venden nuevos diseños bordados con sus patrones gráficos, entre ellos, unos ejemplares que copian los de Marant, hechos en el pueblo.

No quisiera dejar de mencionar en este artículo el incansable trabajo del Colmix (Colegio Mixe), institución comunitaria formada por profesionistas mixes de la región que promueve la divulgación del conocimiento y la ciencia en lengua *ayuujk* y que ha dado especial seguimiento al caso del plagio desde sus inicios. Ni la ardua tarea de Tajëëw Díaz por detallar día a día una crónica de lo acontecido a partir de sus indagaciones entre usuarios de medios digitales. Recientemente, el Colmix publicó, a través de sus cuentas en redes sociales, una infografía titulada: *Xaam nïxuy: La blusa de Tlahuitoltepec, breve historia de un plagio* que relata de manera muy sencilla la cronología del plagio y puede ser descargada gratuitamente.

Sin duda, nos encontramos con peculiares respuestas locales, que revelan estrategias cambiantes para sortear el tiempo que nos toca vivir; instantáneas del dinamismo cultural contemporáneo, una prueba más de la constante necesidad de replantear los presentes comunitarios.

Y antes de terminar, lanzo una piedra al aire. Mencionar que también entre los pueblos indígenas ocurren plagios y reproducciones no autorizadas de elementos tradicionales. Bolsas *wayuu* hechas en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, infinidad de reproducciones textiles (de varios pueblos) elaboradas en los talleres y telares de Mitla (la China de Oaxaca), que, sin dejar de ser artesanales, se venden al mayoreo y son revendidas en todas las ciudades receptoras de turismo en México. O qué decir de los múltiples textiles de Guatemala que se venden como si fueran mexicanos solamente porque es un paisano quien los ofrece para venta ambulante. Me pregunto si estos plagios tienen el mismo peso y el mismo trato, o si entre indígenas la cosa es diferente.



Fig. 7. Infografía de la historia del plagio. Realizada por el COLMIX.

A estas manifestaciones, agrego también, que a bien entrado el segundo milenio, un paternalismo de raíces profundas sigue corriendo en nuestras venas dictándonos que, los pueblos indígenas necesitan de "no indígenas" para salir bien librados y lo grave es que lo seguimos creyendo. Esos "otros" que somos en nuestra actuación más ambivalente, saqueando como ha sido nuestra costumbre y ahora defendiendo, con el alma en un hilo, porque la historia de nuestro país nos recuerda que unas voces (las privilegiadas) siempre se han escuchado más que otras. ¿Serán éstas, las nuevas formas de colonialismo escondidas?

Todo proceso tiene boleto de ida y de vuelta. La ida, en este caso, el plagio, llegó a su destino. Son los múltiples retornos, los que se construyen atravesando diferentes caminos; los de la comunidad, los de otros plagios, los de resistencias indígenas, los de respuestas locales, los de protecciones internacionales, los de los nuevos guardianes. Es, en este tornaviaje, donde a todos los actores involucrados, indígenas y no indígenas nos corresponde tomar responsabilidades. Ethical is the new black.

Reflexiones sobre el patrimonio artístico universitario. Historia de una colección de arte diseminada

Erika González León
Universidad Nacional Autónoma de México
erikabgl@gmail.com

Resumen
La Academia de San Carlos de México es la primera escuela de artes fundada en el Nuevo Mundo, bajo el reinado de Carlos III de España. Su establecimiento marcó una brecha con la estructura gremial, transformando la manera de trabajar de los artistas. Estos cambios se debían, en gran medida, a los nuevos métodos de enseñanza, que optaban por la copia directa de obra de renombrados artistas; por lo que era indispensable que la Academia contara con colecciones de arte con las que pudieran trabajar los alumnos. Este texto pretende ser un acercamiento al acervo de escultura en yeso que perteneció a dicha escuela, se presentará el inicio de la colección, las adquisiciones que se realizaron en las diferentes etapas históricas de la escuela y se expondrá un balance general del estado actual del acervo.
Palabras clave: Vaciados, esculturas, yeso, Academia de San Carlos, colección.

Abstract
The Academy of San Carlos in Mexico, is the first school of arts founded in the New World, under the reign of Carlos III of Spain. Its structure marked a breach with the gremial structure, transforming the artists' way of working. These changes were largely due to new methods of teaching, which opted for the direct copy of the work of renowned artists; so it was essential that the Academy had collections of Art, with which students could work. This text aims to be an approach to the collection of sculpture in plaster belonging to a school, the beginning of the collection is presented, the acquisitions that were made in the different historical stages of the school and present a general balance of the current state of the collection.
Keywords: *Casts, sculpture, gypsum, Academy of San Charles, collection.*

La Academia de San Carlos de México y la formación de sus colecciones

La creación de academias y escuelas de dibujo eran parte de las reformas impulsadas por el rey y respondían a la necesidad de mejorar la educación y la formación de artistas. Estos proyectos iniciaron con Fernando VI, quien fundó la Academia de San Fernando de Madrid; y a la muerte de éste su hermano Carlos III tomó la iniciativa de continuar con su labor y fundó la Academia de Valencia en 1768 y posteriormente la de la Nueva España en 1783.

El antecedente de la Academia de San Carlos de México es la Real Casa de Moneda, ya que el rey Carlos III comisionó al Grabador mayor, Jerónimo Antonio Gil[1], para que estableciera en 1778 una Escuela de Grabado donde se formaría a los especialistas que acuñarían las monedas y medallas que se emitirían durante su reinado, ya que consideraba que no había suficiente maestría y calidad en el trabajo que se realizaba en la Nueva España[2]. Una vez que Jerónimo Antonio llegó a México y se estableció en la Casa de Moneda, mandó acondicionar algunas áreas de este edificio ya que ahí se situarían los talleres de grabado. Fue debido a su trayectoria como académico y su experiencia en la Casa de Moneda madrileña, lo que permitió a Gil emprender los cambios necesarios para mejorar la enseñanza de los alumnos y favorecer la práctica docente dentro del gremio de artistas novohispanos. Es por ello que, a unos meses de su llegada en 1778, solicitó modelos en yeso, algunas láminas, dibujos y troqueles que serían utilizados como material didáctico. Tres años más

1. Jerónimo Antonio Gil nació en 1732 en Zamora, España. Ingresó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en los talleres de grabado en lámina y hueco del maestro Tomás Prieto. Falleció en la Ciudad de México el 19 de abril de 1798, después de desempeñarse como administrador y grabador de la Real Casa de Moneda y director vitalicio de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Báez Macías, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. México, UNAM, 2001, págs. 31-32.

2. *Nombramiento de D. Gerónimo Antonio Gil*. Archivo General de la Nación México, Ramo Casa de Moneda, vol. 394, f. 76v.

tarde, en 1781, Gil desarrolló un proyecto para establecer la *Escuela Provisional de Dibujo,* que puede considerarse como el antecedente de la Academia de San Carlos de México fundada en 1783. Debe entenderse que la Academia rompió con la tradición de la formación gremial de los artistas para favorecer una educación más incluyente y pública, donde los artesanos también estaban considerados.

El origen de los acervos de la Academia de México comenzó con la llegada de Gil, quien desembarcó a la Nueva España con un lote de 106 piezas que incluían dibujos, esculturas, medallas, libros y herramientas, que servirían para la enseñanza en la Escuela de Grabado. Las colecciones de arte que se gestaron a partir de estos años, permitirían que los alumnos tuvieran un amplio *corpus* de obra de grandes maestros de diferentes países y corrientes artísticas, es por ello que cada director de taller se esforzó en tener obras de importancia histórica y de gran valor para la época.

Una vez institucionalizada como Academia, Gil, de nuevo solicitó obra al monarca español quien comisionó al superintendente de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, Fernando José Mangino, al recién nombrado director de escultura de la Academia de México, Manuel Tolsá y al escultor José Pannuci, que realizaran una cautelosa selección de modelos clásicos que formaban parte de la colección de la Academia de San Fernando y que serían reproducidos *ex profeso* para su homónima novohispana. Con estos parámetros se eligieron obras de gran importancia estética, histórica y educativa, que provenían en suma de las colecciones reales[3].

La remesa llegó en 1791 y estaba comprendida por 76 cajones, que contenían 55 figuras completas, 173 cabezas, 4 brazos, 3 piernas, 14 manos y 26 pies, es decir más de 250 piezas de escultura, que en su mayoría eran "[…] vaciados de admirables estatuas de la Antigüedad que hay en Roma y otras partes […]"[4].

Se pretendía que con estas obras se transmitieran los valores estéticos e idealizados de la belleza clásica grecorromana, según las teorías y recomendaciones hechas por Anton Raphael Mengs, basadas en la búsqueda del 'buen gusto' y la producción de objetos con un estilo "[…] sencillo y depurado de superfluidades, sin que le falte ninguna parte esencial, y que cada cosa esté señalada conforme a su

3. *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, 536 págs. *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, 279 págs.

4. Archivo de la Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura, UNAM, Docto. 618. Citado en: Bargellini, Clara; Fuentes, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, pág. 25.

dignidad […]"[5], con ello los alumnos de la Academia podían tener una enseñanza integral.

La necesidad de contar con un acervo de escultura se explica ya que la formación artística se iniciaba con el aprendizaje del dibujo, considerado desde los artistas renacentistas como la base de toda enseñanza, porque a partir de éste se desarrollaba el sentido de la observación de las figuras y se estimulaba la sensibilidad para comprender la naturaleza. El proceso comenzaba con la copia de láminas de grabado, tras el dominio de esta etapa se proseguía con el dibujo de esculturas o "academias", para finalmente alcanzar la destreza suficiente con el dibujo del natural, es decir a la copia directa de objetos y modelos en vivo. Las esculturas eran también necesarias, ya que no fue hasta el siglo XX que se permitió a las mujeres modelar desnudas, por ello las imágenes de Venus, musas y heroínas eran indispensables para el conocimiento de la anatomía femenina.

La vasta colección con la que contaba la Academia fue extraordinaria y admirable, en 1803 Alexander von Humboldt mencionaba que,

> "[…] se halla una colección de yesos más bella y completa que ninguna de las de Alemania. Se admira uno al ver que el Apolo de Belvedere, el grupo de Laocoonte y otras estatuas aún más colosales, han pasado por caminos de montaña que por lo menos son tan estrechos como los de San Gotardo, y se sorprende al encontrar estas grandes obras de la antigüedad reunidas bajo la zona tórrida, y en un llano o mesa que está a mayor altura que el convento del gran San Bernardo. La colección de yesos puesta en México ha costado al rey cerca de 40.000 pesos"[6].

No es de extrañar la sorpresa de Humboldt al ver reunida en un solo espacio esta vastedad de obras. Para la colección de la Academia de México se seleccionaron las más excelsas y destacadas esculturas de la época. Entre ellas baste citar: la Venus y el Apolino de Medici, El Apolo y Torso Belvedere, el Sileno Farnesio, el Antinoo Capitolino, el Gladiador y Apolo Borghese, el famoso Fauno danzante, el Germánico y varios bustos de emperadores romanos, así como

5. Mengs, Anton. "Carta de Don Antonio Rafael Mengs a Don Antonio Ponz", Nicolas de Azara, Joseph (ed.). *Obras de D. Antonio Rafael Mengs. Primer pintor de cámara del Rey*. Madrid, en la Imprenta Real, 1797, pág. 206 [Segunda Edición].
6. Humboldt, Alejandro de. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México, Porrúa, 1973, 2ª edición, págs. 79-80.



Fig. 1. Venus con amorcillo. Colección Antigua Academia de San Carlos, UNAM, 90 x 67 x 32. Tomado de Bargellini, Clara; Fuentes, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello...*, op.cit., fig. 30.

relieves de los frisos del Partenón y de la Columna de Trajano[7]. A estas se le agregan las copias de las esculturas recién encontradas en las excavaciones de las ciudades de Pompeya y Herculano[8]. Es decir una selección de las obras que en ese tiempo gozaban de la fama y del aprecio de la sociedad, y que eran consideradas el prototipo de belleza y perfección que difundía la corona española.

Sin embargo el primer periodo de existencia de la Academia fue breve, ya que la muerte de los fundadores coincidió con la crisis económica y política que atravesó el país, tras iniciarse el proceso de Independencia en 1810, por ello tuvo que limitar su actividad únicamente a las clases de dibujo. Antes de que esto sucediera, la Academia de San Carlos recibió en 1806 otra remesa de obra, la última de esta primera etapa, en la que destaca la copia del Arrotino que pertenece a la colección del Museo del Prado.

La crisis económica que sufrió la escuela se vio reflejada en el estado de sus colecciones, según el testimonio de Joel R. Poinsset, recogido en 1822, "[…] visitamos la Academia de Bellas Artes, que fue una escuela de pintura y escultura, pero que hoy está olvidada y convirtiéndose en ruinas[…]"[9]. Dicha situación no vio fin hasta 1843, con los Decretos del general Antonio López de Santa Ana, se le asignaron a la Academia recursos provenientes de la Lotería Nacional, y la escuela cambió su nombre a la Academia Nacional de las Tres Bellas Artes de San Carlos de México. Es en esta época cuando se reestructuró la escuela y se contrataron, de nueva cuenta, profesores europeos, lo que dio un nuevo impulso al quehacer docente pues entre ellos se encontraban el catalán Manuel Vilar, el ingeniero Saverio Cavallari, el paisajista Eugenio Landesio y José María Velasco. Este resurgimiento equilibró la situación económica y permitió que la administración de la escuela invirtiera en 1856 en nuevos vaciados, que puede considerarse como la segunda gran remesa que ingresó a la Academia. Con el arribo de las esculturas que provenían de Marsella y Génova fue necesario ampliar las galerías, y el director Manuel Vilar tenía en la mente instaurar un Museo de Historia de la Escultura, por lo que

---

7. *Clasicismo en México, Escultura Grecorromana, Presencia de La Academia, Visión Contemporánea*. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990, 226 págs.

8. Alonso Rodríguez, María del Carmen. "Vaciados del Siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, n.º 100-101, págs. 25-64.

9. Testimonio tomado de: Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México Imprenta Universitaria, 1944, pág. 26.

le colocó a las esculturas bases para su exhibición, si bien el proyecto museístico no se concretó sí se organizó una galería de vaciado en yeso.

Son de nueva cuenta los avatares políticos los que guían el desempeño y actividad de la Academia. Con la llegada del emperador Maximiliano de Habsburgo tras la derrota de Benito Juárez, se transformó en 1864 en la Academia Imperial de las Nobles Artes de San Carlos, lo que la subordina al gusto e intereses del emperador, no obstante este nombramiento le duró poco, pues tras la restauración de la República en 1867 y con la Ley Orgánica de Instrucción Pública, la Academia es de nuevo transformada en la Escuela Central de Bellas Artes. Esta restitución coincide con la llegada de otra remesa de escultura que solicitó Manuel Vilar a su maestro Pietro Tenerani y a los maestros escultores de la Academia de San Lucas de Roma, en un inventario se consignan para ese año 570 esculturas grecorromanas de yeso valuadas en 75,426 pesos, entre las que destacan el Discóbolo del Museo Vaticano[10].

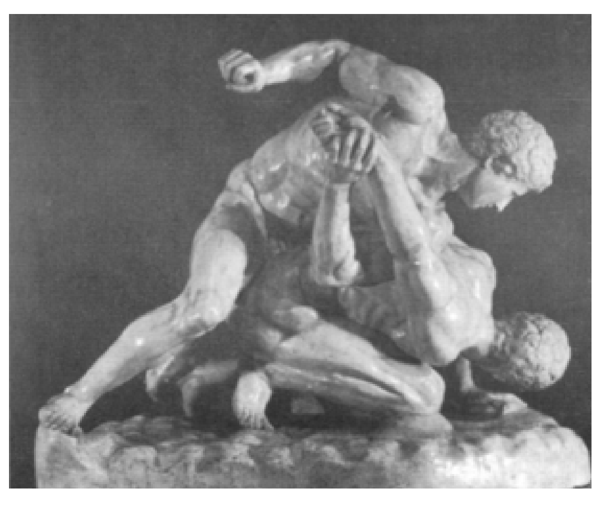


Fig. 2. Los luchadores de Florencia. Colección Antigua Academia de San Carlos, UNAM, 98 x 120 x 79. Tomado de Bargellini, Clara; Fuentes, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello*..., op.cit., fig. 19.

Años más tarde en 1905 y 1916 hubo dos ingresos más de vaciados provenientes de París, que en suma son modelos reducidos de piezas medievales, clásicas y neoclásicas. Siendo aquellos años los que marcan el final de una etapa donde la escultura fue primordial en la enseñanza del arte en la Academia. Fue en estos tiempos revolucionarios en los que la escuela sufrió una escisión, ya que se establecieron la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Escuela Nacional de Arquitectura. Esta primera división en la institución propició, también, la diseminación de sus colecciones de arte, ya que aunque ambas escuelas fueron incorporadas a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), los archivos históricos, parte del fondo bibliográfico y obra artística fue trasladada al campus central de la propia Universidad, retirándose del edificio que pertenecía a la Antigua Academia de San Carlos.

Si bien los vaciados en yeso fueron fundamentales en una época, el gusto, la preferencia por otros materiales y el resurgimiento del nacionalismo mexicano provocó su desuso, llegando incluso a considerárseles como ornamentos de pasillo antes que materiales

10. Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México, UNAM, 2009, pág. 225.



Fig. 3. Mercurio. Colección Antigua Academia de San Carlos, UNAM, 187 x 87 x 70. Tomado de Bargellini, Clara; Fuentes, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello*..., op.cit., fig. 20.

didácticos. A inicios del siglo XX los profesores de escultura dejaron de lado la enseñanza basada en los modelos clásicos, instaurando la enseñanza de talla directa y los yesos de la 'antigua Academia de San Carlos' pierden su valor didáctico e inician su dispersión, empiezan a colocarse en bodegas y a apilarse en talleres y aulas como simples objetos decorativos. Las esculturas de mayor tamaño como el Moisés, Lorenzo de Medici, el Discóbolo y la Victoria de Samotracia se mantuvieron expuestas en el patio, lugar en el que se conservan en la actualidad. En 1935, se da el golpe final a la colección de vaciados al cerrarse la galería de escultura que había instaurado Manuel Vilar, y el que una vez fue considerado uno de los mayores acervos de escultura en yeso cayó en el olvido y el descuido.

A partir de esta clausura su conservación fue deficiente. Existe un testimonio que expone la situación en la que se mantuvieron las esculturas por años, es el comentario del director Eduardo Concha el que permite entender las decisiones que se tomaron a futuro sobre esta colección. Cuenta Roberto Garibay, que antes de que fuese director, en sus tiempos de alumno, el maestro Eduardo Concha lo invitó a un galerón de madera de tres pisos:

> "[…]ubicada en lo que ahora es una especie de jardín a un lado del patio trasero de la Academia[…]. Al entrar, la oscuridad era completa[…]. Sentí bajo mis pies algo blando, como una gruesa alfombra, cuando mis ojos se habituaron a la oscuridad pude apreciar que en el piso no había alfombra, sino una gruesísima capa de polvo de la que emergían pedazos de esculturas de yeso como cabezas, piernas y brazos; otros colgaban de las paredes y hacían una especie de aquelarre fantasmagórico"[11].

El panorama antes expuesto, informa la tan penosa y deplorable realidad en la que se encontraba la colección de vaciados en yeso, y esto permite entender por qué se fue fragmentando.

El Instituto Nacional de Bellas Artes

El 13 de diciembre de 1946 se creó por orden del presidente en turno, Miguel Alemán Valdés, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), como un organismo nacional que se ocuparía

11. Documento titulado *Eduardo Concha*, Archivo personal de Roberto Garibay Sida, Transcripción proporcionada por Ana Lilia Morán, 2016.

de las diferentes ramas de las bellas artes, orientado a estimular la producción artística, su enseñanza y su difusión en el país. Con este decreto se iniciaba el proyecto nacionalista impulsado desde el gobierno, que pretendía concentrar las colecciones de arte bajo una misma política cultural en la que su discurso estuviera regido por un canon y una versión oficializada de la historia posrevolucionaria, en la que el arte sería una herramienta de propaganda y apoyaría "…un argumento por el cual México debía ocupar un sitio relevante dentro de las naciones civilizadas y poderosas…"[12].

El patrimonio artístico del INBA se integró con aquellas pinturas, esculturas y obras de arte que eran propiedad del Gobierno Federal, a más de los bienes artísticos que adquiriera o recibiera por herencia, legado o donación.

En el artículo 4 detalla que si bien el Instituto era capaz de adquirir y administrar bienes, el inciso IV estableció que su patrimonio se formaría en parte por:

> "Las pinturas y esculturas que integran la colección de la antigua Academia de San Carlos, que depende actualmente de la Secretaría de Educación Pública, y […] todas las obras de arte que el estado destine para la exhibición pública y difusión estética[13]".

Hay algo que se debe puntualizar, y es que aunque desde 1925 la Escuela de Bellas Artes pertenecía a la Universidad Nacional Autónoma de México[14], no sucedió lo mismo con todas las colecciones de la Antigua Academia de San Carlos; esta situación generó que las piezas permanecieran en el abandono, además de que no se consideraran parte del discurso de engrandecimiento nacional que fomentaba el gobierno de aquella época.

Los ahora llamados "vaciados de Bellas Artes" continuaron su estadía en la antigua Academia hasta 1962, cuando inició el periodo de los museos nacionales y se aceleró la diseminación de las colecciones. La obra pictórica formó pate de la Pinacoteca Nacional y posteriormente, se ubicó en el Museo Nacional de Arte. Por lo que respecta al acervo de escultura, parte de éste se colocó en las bodegas del Museo del Chopo, en el Museo Nacional de las Culturas, otro se

---

12. Garduño, Ana. "Biografía de una institución cultural: el INBA de México. Red museal y *paxis* coleccionística", *Revista Grafía*, vol. 10, n.º I, enero-junio 2013, pág. 11.
13. "Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura", *Diario Oficial de la Federación*. México, 31 de diciembre de 1946, Texto Vigente, 5 págs. (Última reforma publicada el 11-12-1950).
14. Archivo Histórico de la UNAM, caja 19, exp. 2, Memorándum fechado el 19 de septiembre de 1929.

montó en varios espacios de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y la mayoría se integró a la colección permanente del Museo Nacional de San Carlos, fundado en 1968. Desafortunadamente, alguna de la obra que se mandó a la Escuela Nacional de Antropología e Historia fue destruida, pues el traslado del material tampoco se realizó en términos adecuados, tanto que algunos se llevaron en "costales, y en casos concretos hasta rayados con grafitos"[15].

Es también, en esta época cuando finalmente interviene el Patronato Universitario, y se encarga de preservar los vaciados que aún quedaban en la Academia.

Balance actual de la colección

El Patronato Universitario, creado en 1945, dependiente de la Dirección General de Patrimonio Universitario[16], tiene la función de administrar y salvaguardar los bienes que pertenecen a la UNAM, entre los que se incluyen los de carácter artístico y cultural. Sus acciones están encaminadas a la preservación, incremento, difusión y control de dichos bienes, por lo cual lleva un registro de todos ellos. Es por estos inventarios que se sabe que hoy en día el Acervo de Escultura, que permanece en el edificio que un día ocupó la Academia de San Carlos, consta de 640 esculturas en yeso, sin embargo la obra se reduce drásticamente ya que muchas de estas son copias de los vaciados, por ejemplo, existen en el registro seis vaciados del Antinoo Capitolino, cada uno con un numero de inventario otorgado por Patrimonio, por lo que el original es uno y cinco son reproducciones. Esto indica que, en cantidad lo que hoy en día existe en la Academia, no supera las 500 piezas y no puede compararse con el esplendor que en algún tiempo logró tener[17].

Aunque ahora se mantiene invariable el número de piezas que la integran, su estado de conservación no es adecuado. La falta de memoria y conciencia histórica por parte de las autoridades que han desfilado por la ahora Facultad de Arte y Diseño (FAD) –hay que anotar que en el 2014, dejó de ser la Escuela Nacional de Artes Plásticas, para transformarse en una facultad–, no han generado ni los espacios, ni los instrumentos necesarios para que la colección se mantenga en óptimas condiciones. Ésta ha perdido sus fines didácticos y se ha convertido en parte de la historia sacralizada de un pasado del que gran parte de

---

15. Cervera Obregón, Marco. *La colección de vaciados griegos y romanos del Museo Nacional de las Culturas/ INAH, México.* Tesis de grado, Universitat Rovira I Virgili, Tarragona, 2014, pág. 90.
16. *Manual para el control y movimiento del Patrimonio Cultural de la UNAM*, México, UNAM, 2008, 102 págs. versión en línea, <http://www.patrimonio.unam.mx/patrimonio/descargas/manual_control.pdf>, (consultado el 31 de marzo de 2017).
17. Esta información es el resultado de la investigación que realicé en el acervo de escultura de la Antigua Academia de San Carlos.

la comunidad universitaria no se siente integrada o identificada. Los jóvenes artistas plásticos que recorren los espacios de la Academia, y que aprecian en el patio y en el corredor superior algunos de estos yesos, consideran estas obras como 'arcaizantes', 'vetustas' y ajenas al desarrollo contemporáneo del arte. Aunque no es una generalidad, llama la atención que aquéllos que deberían sentirse identificados o conexos con estas esculturas, se refieren a ellas con cierto desdén y menosprecio, por ello es necesaria la vinculación con el alumnado, para que desde ellos se garantice la protección de las colecciones. El ejemplo más reciente de esto, es lo sucedido el 24 de octubre de 2016, cuando un visitante a la Academia rompió una de las manos de la escultura "Los gladiadores de Florencia", por recargarse sobre ella para tomarse una fotografía, aunque fue restaurada la pieza, es muestra de las múltiples deficiencias y negligencias que padecen las colecciones.

También es necesario plantear un proyecto integral, con visión a futuro, que permitan su correcta conservación y catalogación, para que estos mecanismos sirvan de apoyo en futuras investigaciones; esto permitirá que las piezas se sometan al análisis y reinterpretaciones por parte de diversos especialistas. Si bien, el acceso a los acervos no es sencillo y apenas se están creando las plataformas que favorecerán su catalogación y consulta, existe un incipiente proyecto de reubicación de la colección de escultura en bóvedas aclimatadas, que ayudarán a su preservación.

Hay que agregar que las carencias presupuestales pueden limitar este quehacer, por lo que se necesita contar con el apoyo de otras instituciones y favorecer las coyunturas entre especialistas de diversas materias como restauradores, historiadores del arte y artistas plásticos para generar nuevos proyectos, donde se abandone la horizontalidad de las investigaciones y se potencialice el análisis de cada una de las piezas.

Es por demás lamentable que el destino de las colecciones de la Antigua Academia dependan de la gestión en turno de la FAD, y que estén sujetas a rencillas políticas. Se necesita que las colecciones sean parte de estrategias culturales coherentes, que defiendan su integridad y conservación, y no sólo sirvan para engrandecer a la alta burocracia, los discursos oficiales de un sector o a los gremios internos de la institución.

Es largo el trayecto y los pendientes con estas obras de arte son demasiados, pero la tarea tiene que iniciarse para lograr que se preserven todos los acervos que formaron parte de la primera Academia de Arte fundada en el continente americano, de lo contrario quedarán sólo como referencia de un estadio histórico y de la Historia del Arte en México.

Proyecto "El Cuarenteño": Una propuesta de museo comunitario en un ejido cafetalero

Anna Ximena Salazar González
Universidad de Huelva, España
annaximena.salazar@alu.uhu.es

Resumen
Esta comunicación se centra en el proyecto de museo comunitario para el ejido cafetalero de "El Cuarenteño". Inicialmente se esboza la realidad del mundo del café y las ventajas que tiene producir café de alta calidad, prosiguiendo con una descripción del ejido de "El Cuarenteño" y cómo su alianza con la certificadora "Cafés sustentables de México" es un modelo de sistema de producción eficiente y sostenible; para después plasmar una definición de patrimonio como concepto holístico e interdisciplinar. Todo ello como justificación y antecedente al desarrollo de una propuesta de museo comunitario en el que se ponga en valor como elemento patrimonial la forma de vida actual de esta población como generador de identidad, valores y conocimiento.
Palabras clave: Museo comunitario, educación, patrimonio, identidad, café, sostenibilidad.

Abstract
This paper focuses on the project for a community museum in "El Cuarenteño" coffee comunal land. Initially, it outlines the reality in coffee industry nowdays and the advantages available in the production of high quality coffee, continuing with a description of the common land of "El Cuarenteño" as well as how its jointure with the certifier "Cafes Sustentables de Mexico" is a modelic production system for its efficiency and sustainability. Afterwards a definition for heritage as an holistic and interdisciplinary concept is established. All of this as vindication and background for the development to the community museum proposal, that enhaces the present-day way of living of this population as heritage, generator of identity, values and knowledge.
Keywords: *Community museum, education, heritage, identity, coffee, sustainability.*

Introducción

El café forma parte de un universo muy amplio, el común de las personas sólo conoce los principales países productores y es totalmente ajena a la complejidad de los procesos involucrados en la producción de la bebida que llega hasta sus mesas.

En época reciente ha surgido un interés a nivel mundial por elevar la calidad de este producto, desde la planta hasta la taza que degusta el consumidor, arraigando el término de café de especialidad (*specialty coffee*). Es por ello que en 1982 surge en Estados Unidos la *Specialty Coffee Asociation of America* (SCAA) como una organización de esta industria que busca estandarizar la calidad del café mediante unos lineamientos, consolidándose como el principal referente de otros organismos[1]. Estos lineamientos han cambiado la forma de comerciar y producir el café, puesto que marcan la diferencia entre la producción dirigida a las *commodities* de la bolsa de valores y un café de alta calidad que tiene un precio mucho más estable, lo cual brinda una cierta seguridad a los cafeticultores, especialmente a los pequeños productores como los del ejido nayarita "El Cuarenteño", que en unión con las empresas "Cafés Sustentables de México" y "*San Cristobal Coffee Importers*", han posibilitado crear un sistema de control de calidad que rastrea el café desde su origen a la taza y lo que les ha permitido acceder comercialmente a la Casa Blanca[2].

Para estas personas su principal patrimonio es su café y su sistema de producción, el mismo que ha llamado la atención de los

1. "About us. History", *Specialty Coffee Association of America*, <http://www.scaa.org/?page=history>, (consultado el 15 de noviembre de 2016).
2. "Certificado de Calidad Asegurada para Café de México", C*afés Sustentables de México,* <http://www.cafesumex.com/>, (consultado el 13 de septiembre de 2016); "Control biológico contra una plaga del café", *Agencia Iberoamericana para la difusión de la Ciencia y la Tecnología*, <http://www.dicyt.com/noticias/control-biologico-contra-una-plaga-del-cafe>, (consultado el 14 de septiembre de 2016).

profesionales de la industria incrementando las visitas al ejido, pero no cuentan con un espacio dedicado a la divulgación didáctica de su proyecto, como podría llegar a ser un museo comunitario. Estos museos se han convertido en las últimas décadas en un modelo de gestión difundido en muchos países de Latinoamérica, pues permiten generar contenidos y una apropiación del patrimonio de abajo hacia arriba, un paradigma en el que la comunidad tiene el control y los especialistas son sólo asesores. El proyecto de Museo Sensorial del Café, germina en convergencia entre los museos comunitarios y las tendencias actuales de la museografía didáctica, para poner en valor un patrimonio inmaterial vivo.

El mundo del Café

El proceso del café es complejo, inicia cultivándose en los territorios entre los 21º norte y 25º sur, en coyuntura con otros rasgos relevantes como la altura (a mayor altura, mejor calidad), una temperatura mínima de 10ºC y máxima de hasta 30ºC, con precipitaciones pluviales entre los 1500 y 1800 mm al año, para evitar su maduración temprana debe crecer bajo sombra y en suelos fértiles profundos[3].

La altura es un factor muy importante: los mejores granos se cultivan a más de 900 ms.n.m. Pero existe una correlación entre la altura y la latitud, pues puede variar en casi 300 ms.n.m, es decir que en la latitud 21º norte un café cultivado a 600 ms.n.m equivale a uno sembrado a 900 ms.n.m en otras latitudes[4].

Para efectos del consumo a gran escala existen dos variedades: la arabica y la robusta, la primera se cultiva especialmente en el continente americano y la segunda en Asia y África[5].

El café sufre varias modificaciones hasta llegar a la taza. Primero el fruto es recolectado a mano cuando tiene un tono rojo intenso. Posteriormente los lotes son llevados al beneficio húmedo, donde pueden ser despulpados con agua y desmucilaginados (café lavado) o secados al sol con todo y la pulpa-cáscara (cafés naturales). Después de secarlo por completo se le da el nombre de café pergamino; éste es llevado al beneficio seco, donde mecánicamente se retirará la delgada película que recubre el grano, para convertirlo en café oro, que es con

3. Flores, Rafael. *Efecto de los precios internacionales del café en la producción del Estado de Nayarit*. Tesis de Ingeniero Agrónomo en Administración Agropecuaria, Saltillo: Universidad Autónoma Agraria "Antonio Narro", 1999, pág. 10; Rojas, Oscar. *Zonificación agroecológica para el cultivo del café* (*Coffea arabica) en Costa Rica*. San José: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura, 1987, pág. 2.

4. Salazar, Anna Ximena. "Terruño Nayarita: El café creciendo entre el cielo, el mar y la montaña", *El Mundo del Café,* año 11, n.º 64, 2010, págs. 8-13.

5. Rojas, Oscar. *Zonificación agroecológica para el cultivo...*, op.cit., pág. 2.

lo que trabajan los tostadores, quienes determinan el perfil que desean dar a su café, precisando cual será su mezcla, jugando con los orígenes, tipo de grano, si son naturales o lavados y el grado de tueste.

Todo esto no sirve de nada si al momento de preparar la bebida ésta se extrae incorrectamente. El barista es de acuerdo con Hernández:

> “La última persona que tendrá contacto con los controles de calidad para servir una taza perfecta, el que hará las modificaciones y ajustes necesarios para encontrar los tiempos de extracción ideales, quien conoce su mezcla, maquinaria, molino, calidad de agua, técnica y atributos de perfil de taza, etc.”[6].

Precio de café: la bolsa vs cafés de alta calidad

Para muchos de los pequeños productores mantener el negocio es difícil, en algunos casos no es siquiera rentable, esto se debe a que la mayoría del café que se vende hoy día está sujeto al tipo de comercio de la Bolsa, la cual está centrada en la venta de “acciones”, que son contratos de compra-venta a futuro de un bien, a estos productos también se les llama *commodities*, cuyos precios se establecen con base en las tendencias a largo plazo, fluctuaciones cíclicas y estacionales o acontecimientos aleatorios[7].

Para intentar ayudar a las comunidades surgieron las certificadoras, que dan un sello que garantiza el trabajo con comercio justo, cultivos orgánicos, bajo impacto medioambiental o todos ellos en diversos grados[8]. Esto estabiliza un poco el precio del café, pero la mayoría de ellas cobran cuotas a los productores y sólo respaldan el producto que cumple con sus estándares, sin ayudar a vender el resto de la producción[9].

Existe otro modelo de negocio donde las perturbaciones en las tasaciones son mínimas, se venden fuera de la Bolsa y lo hacen rentable: los cafés de alta calidad. Estos cafés deben cubrir con los estándares del *Coffee Quality Institute* y la SCAA[10].

---

6. Hernández, Arturo. “Los nuevos retos del barista mexicano”, *El Mundo del Café,* año 11, n.º 64, 2010, págs. 18-19.
7. Flores, Rafael. *Efecto de los precios internacionales del café*..., op.cit., págs. 16, 30 y 63.
8. “Guía de Certificaciones Internacionales”, <http://www.proecuador.gob.ec/pubs/guia-de-certificaciones-internacionales/>, (consultado el 23 de noviembre de 2016).
9. Salazar, Anna Ximena. “Terruño Nayarita: El café...”, op.cit., págs. 8-13.
10. Ibídem; “The Q coffe system”, <http://www.coffeeinstitute.org/our-work/q-coffee-system/>, (consultado el 23 de noviembre de 2016); “Coffee Standards”, *SCAA*, <http://scaa.org/?page=resources&d=coffee-standards>, (consultado el 23 de noviembre de 2016).

Cafés en México y Nayarit

El café llega a México en el siglo XVIII en la época novohispana y hoy es determinante para casi tres millones de personas que participan en la cadena productiva, además de ser el principal ingreso económico de al menos 17 grupos indígenas del país[11]. En el caso de Nayarit se inicia el cultivo en 1829; para finales del siglo XIX los franceses Hocquart y Langdale compran la hacienda "El Malinal" que es expropiada en la reforma agraria de Lázaro Cárdenas siendo dividida en ejidos repartidos entre el campesinado[12].

En México el 99% de los cultivos crecen bajo sombra, el 97% de la producción total pertenece a la especie arabica, es sembrada en 12 estados de la república y es el segundo país exportador mundial de café orgánico[13].

Hoy día las principales amenazas en este sector son: falta de consumo interno de café en general y de calidad en particular; los bajos niveles de escolaridad; altos niveles de migración juvenil; 80% de los cultivos tienen entre 15 y 20 años; falta de inversión en predios y procesos productivos; largos períodos de precios bajos que llevan al abandono; además de que la mayoría de los productores no dan valor agregado a su producto, siendo pocos los que incursionan por su cuenta en el mercado[14].

Ubicado al noroeste de México, Nayarit está marcado por un lado por la sierra y el eje neovolcánico, y por el otro por la llanura costera. Su área se divide en 20 municipios, en los cuales se cultiva café[15] (Fig. 1). Los plantíos crecen 100% bajo sombra, el 95% pertenecen al cultivo orgánico y se promueven los cultivos asociados[16].

Actualmente tiene una superficie plantada de 16381 has, con 5310 productores, y los municipios cafetaleros más importantes son los de Compostela, Xalisco y Tepic[17]. Ellos son un claro ejemplo de cómo afecta la bolsa a la vida de los cafeticultores: entre 2012 y el 2013 el precio del café nayarita cayó de los $10-12 pesos a los $5-6 pesos[18].

---

11. Figueroa-Hernández, Esther et. al. *La producción y el consumo del café*. Mexico: ECORFAN, 2015.
12. Contreras, Mario. *Nayarit. Historia breve*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
13. Ibídem; Benítez, Erika. *Transmisión de los precios internacionales del café y su relación con los precios que reciben los productores de la Sierra Norte de Puebla*. Posgrado en estrategias para el desarrollo agrícola regional, México: Colegio de Postgraduados, Campus Puebla, 2014.
14. Figueroa-Hernández, Esther et al. *La producción y el consumo del café*..., op.cit.
15. Flores, Rafael. *Efecto de los precios internacionales del café*..., op.cit., págs. 31-33.
16. Salazar, Anna Ximena. "Terruño Nayarita: El café...", op.cit., págs. 8-13.
17. Ibídem.
18. "Se reduce la comercialización y venta del café nayarita", *El sol de Nayarit*, <http://www.elsoldenayarit.mx/politica/21695-se-reduce-la-comercializacion-y-venta-del-cafe-nayarita>, (consultado el 1 de diciembre de 2016).



Fig. 1. Mapa de ubicación del estado de Nayarit y el ejido El Cuarenteño. Autora: Anna Ximena Salazar González.

Café de “El Cuarenteño” y Cafés Sustentables de México

En el municipio de Xalisco, Nayarit, se halla “El Cuarenteño”, una pequeña población dedicada principalmente al cultivo de café y que desde la reforma agraria se separó de lo que alguna vez fuera la hacienda “El Malinal”[19].

En la década del 2000 la Sociedad de Productores de “El Cuarenteño” S.P.R. de R.L. decidió incorporarse al sistema de cultivo orgánico, y un par de años después se independizó de la Unión de Ejidos. Pero para comercializar independientemente su grano, buscaron la asesoría de Cafés Sustentables de México (CSM)[20] cuya labor de dos décadas bajo el mando de James Kosalos[21] se ha centrado en crear un proyecto integrado verticalmente: distribución en

19. Salazar, Anna Ximena. “De mano a mano: Fraternidad entre las aromáticas florestas nayaritas”, *El Mundo del Café,* año 11, n.° 62, 2010, págs. 22-27.

20. Salazar, Anna Ximena. “Terruño Nayarita: El café...”, op.cit., págs. 8-13.

21. Al estudiar las fluctuaciones del café en los mercados internacionales Kosalos vio la necesidad de que los agricultores supieran evaluar su producto y mejorarlo para acceder al mercado de alta calidad, manteniendo cierta estabilidad y un negocio rentable.

el mercado internacional, control de calidad y área educativa; desde el fruto en el arbusto, la recolección selectiva, manejo del beneficio húmedo hasta el uso del laboratorio portátil de catación llamado *Café FincaLab®-PortaCafé™* con el que las mismas comunidades aprenden a evaluar su producto[22], además su asociación con *San Cristobal Coffee Importers* garantiza que todo el café de alta calidad será vendido a un precio justo y CSM ayuda a colocar el resto de la producción en el mercado mexicano[23].



Fig. 2. Vistas de los cafetos del "El Cuarenteño" desde el Cerro de San Juan. Fotografía: Anna Ximena Salazar González.

El café de "El Cuarenteño" tiene sembradas 644 has correspondientes a café de altura o estrictamente altura. Los frutos permanecen 9 meses madurando bajo la sombra de árboles de aguacate, huasamayeta y huaquimiquil que ayudan a fomentar la floración de los cafetos (Fig. 2)[24]. Una vez que la cereza está madura es recolectada y llevada al beneficio húmedo, donde si no cubre los requerimientos mínimos, se le regresa el lote al productor para que éste depure la calidad de los frutos y vuelva a ingresarlo[25].

Con el tiempo han ido refinando su manera de trabajar y sus instalaciones, modernizando su maquinaria, consiguiendo vender gran parte de su producción en el mercado de cafés de alta calidad y estar clasificados en primer lugar a nivel estatal, ganar la competencia nacional del año 2004 al mejor café y posicionar su producto dentro de la Casa Blanca en Washington D. C.[26].

En tanto que CSM desarrolló como medida funcional un sistema para rastrear el café desde su origen, en el que cada productor tiene su clave y cada lote se registra por día, al obtener los resultados de calidad, pueden dirigirse al productor y hacer recomendaciones. Este sistema genera unas etiquetas que brindan la información especificada por ICO a la que se agregaron tres datos extras: la comunidad de origen, el tipo de proceso y la descripción física del grano a partir de

22. Salazar, Anna Ximena. "Terruño Nayarita: El café…", op.cit., págs. 8-13.
23. Ibídem.
24. Ibíd.; "Nosotros producimos buen café, yo nunca tomo del que viene en paquete", *Nayarit en línea,* <http://www.nayaritenlinea.mx/2016/10/15/nosotros-producimos-buen-cafe-yo-nunca-tomo-del-que-viene-en-paquete?vid=91251>, (consultado el 30 de noviembre de 2016).
25. Salazar, Anna Ximena. "Terruño Nayarita: El café…", op.cit., págs. 8-13.
26. Ibídem; "Control biológico contra una plaga…", op.cit.

los estándares de la SCAA, además en la etiqueta se colocó un código de barras cuya clave incluye el nombre de la compañía, número de contenedor, sub lote y número de bolsa, de esa forma se puede rastrear el café en la página de internet <www.trackyourcoffee.com> desde cualquier parte del mundo[27].

Patrimonio y museos comunitarios

Gradualmente el concepto de patrimonio ha cambiado hasta ser toda cosa del pasado o del entorno que sea capaz de interesar y que sea significativa desde la óptica de la sociedad[28]. En la mayoría de las definiciones actuales de patrimonio se hace hincapié en el papel activo que tienen las personas al momento de identificar, poner en valor y conservar el patrimonio. Fontal considera que para hablar de patrimonio debe haber una “proyección del ser humano sobre esta selección, de manera que la conozca, la comprenda, la respete, la valore, la disfrute y la transmita”[29].

Para efectos de este proyecto se tomará la definición de Salazar, quien lo concibe como “un concepto colectivo abstracto, creado para proteger, conservar, valorar y difundir aquellos elementos naturales o culturales, tanto materiales como inmateriales, que se hayan constituido a lo largo del tiempo en símbolos polisémicos de la identidad de un grupo y cuyo proceso se encuentra siempre en constante transformación”[30]. Es dentro de estos parámetros teóricos que se puede considerar patrimonializable al modo de producción del ejido “El Cuarenteño”, debido a la significancia que su café tiene a nivel identitario para ellos y para la comunidad cafetalera en general.

Los museos comunitarios surgen a finales de siglo XX a raíz de la mesa redonda de la UNESCO de 1972 en Santiago de Chile, siendo concebidos como pequeños museos en los que las unidades museográficas han sido pensadas para satisfacer las necesidades de conocimiento colectivas[31].

27. Salazar, Anna Ximena. “Terruño Nayarita: El café...”, op.cit., págs. 8-13.

28. Hernández, Francesc. “Museografía didáctica”, Santacana, Joan; Serrat, Nuria (coord.). *Museografía didáctica*. Editorial Ariel, Barcelona, 2005, págs. 23-62; Santacana M, Joan; Hernández, Francesc. *Museología crítica*. Ediciones Trea, Gijón, 2006.

29. Fontal, Olaia. “El patrimonio: una realidad con muchas ‘miradas’”, Calaf, Roser; Fontal, Olaia (coord.). *Comunicación educativa del patrimonio: Referentes, modelos y ejemplos*. Ediciones Trea, Gijón, 2004, págs. 17-19.

30. Salazar, Anna Ximena. *Reivindicación de los museos como espacios públicos: El caso del Centro de Visitantes “Los Centenales”, Hinojos, Huelva*. Trabajo de Fin de Máster de Ciudad y Arquitectura Sostenibles, España: Universidad de Sevilla, 2013, pág. 11.

31. Bedolla, Ana. “El museo comunitario”, *México en el Tiempo*, n.º 6, abril-mayo, 1995, págs. 30-31; Salazar, Anna Ximena. *Contribución de los recientes aportes en museografía didáctica a la labor de los museos comunitarios: estado de la cuestión 2005-2010*. Trabajo

En 1983 el INAH en México, a través del "Programa para la función educativa de los museos", crea los primeros Museos Comunitarios; en 1984 se crea el Comité Internacional de Ecomuseos y Museos Comunitarios, dentro del 1er Taller Internacional sobre Ecomuseos y la Nueva Museología del ICOM en Quebec, Canadá. Para 1994 se integra la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos A.C. de México y en el año 2000 se forma la Red de Museos Comunitarios de América[32].

El auge de los museos comunitarios se basa en entenderlos como generadores de símbolos identitarios compartidos, a partir de un modelo de incorporación activa de las comunidades en las tareas de investigación, conservación y difusión de su propio patrimonio[33]. Bedolla lo define como: "el museo comunitario no sólo es el recinto que alberga objetos del pasado: también es un espejo donde cada uno de los miembros de la comunidad puede mirarse como generador y portador de cultura y asumir una actitud activa frente al presente y, por supuesto, al futuro: lo que quiere cambiar, lo que desea conservar y respecto de las transformaciones impuestas desde el exterior"[34].

La mayoría de estos museos han sido desarrollados a partir del esquema propuesto por Morales (et. al.) en 1994, en el que plasman de manera detallada la forma de realizar un proyecto desde las primeras iniciativas hasta el día de la inauguración[35].

La principal importancia de estos espacios reside en que "el museo es un logro de la comunidad. Al alcanzar resultados concretos, fortalece la estructura organizativa que lo hizo posible. Se constata la capacidad de la comunidad de conducir un vasto y complejo esfuerzo"[36].

---

de Fin de Máster Patrimonio Histórico y Natural, España: Universidad de Huelva, 2011.

32. Salazar, Anna Ximena. *Contribución de los recientes aportes en museografía didáctica*..., op.cit.

33. Bedolla, Ana. "El museo comunitario...", op.cit.; Morales, Teresa et al. *Pasos para crear un museo comunitario: Programa de museos comunitarios y ecomuseos*. México: INAH, 1994.

34. Bedolla, Ana. "El museo comunitario...", op.cit., pág. 30.

35. Morales, Teresa et al. *Pasos para crear un museo comunitario*..., op.cit.

36. Ibídem, págs. 9-11.

Educar debe recordar no sólo lo que somos, sino también las posibilidades de aquello que podemos ser, Roser Calaf[37].

Proyecto: Museo Sensorial del Café

Si bien se encuentran varios museos que centran su temática en el café[38], la mayoría se debaten entre dos clases: las exposiciones unidireccionales tradicionales o con TIC's; y por otro lado cafeterías que cuentan con algunos elementos expositivos con cartelería explicativa complementaria; es decir que mientras unos se centran más en el ámbito educativo sólo como emisor de información con exposiciones en las que no se puede tocar, los otros se decantan por el área comercial de venta de productos de café para consumir en el sitio o para llevar, y el aspecto educativo queda en un segundo plano. El único que se sale de estos parámetros es el de Coatepec, Veracruz, que es parte de un concepto más amplio en que se integra la posibilidad de cursos específicos, visitas guiadas, turismo aventura, una cafetería de cafés de especialidad y hospedaje.

El principal rasgo que diferencia al presente proyecto, es que éste pretende ajustarse a los parámetros de los museos comunitarios, ciñéndose a un presupuesto limitado por los recursos de los que disponga la comunidad. Ésta es una propuesta de bajo coste, en la que como reclamo adicional se podría interactuar con los cinco sentidos, pues se ha demostrado que esto fomenta la memoria a largo plazo así como la memoria emotiva[39], y el café es un producto propicio para desarrollar este marco temático.

Así pues, primero habrá que consensuar los contenidos, para después investigar la información para el museo, lo que le permitirá a la comunidad conocer su propio entorno desde la perspectiva

---

37. Calaf, Roser. *Didáctica del Patrimonio: Epistemología, metodología y estudio de casos.* España: Ediciones Trea, 2008, pág. 89.

38. "Museo del Café", <http://elcafe-talapan.com/index.php/page/museo>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Museo del Café", <https://turismo.tuxtla.gob.mx/mcafe.php>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Museo del Café, Hacienda la Victoria", *Conoce Venezuela*, <http://venezuelaerestu.blogspot.com.es/2012/02/museo-del-cafe-hacienda-la-victoria.html>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Museo del Café", <http://museodelcafecusco.com/>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Museo interactivo del café", <http://www.parquedelcafe.co/package/museo-interactivo-del-cafe/>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Museo de Café Matagalpa", *El Nuevo Diario,* <http://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/253357-museo-nacional-cafe/>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Museum of Coffee in Ciales", <http://www.puertoricodaytrips.com/ciales-coffee-museum/>, (consultado el 15 de noviembre de 2016); "Coffee Museum Prague", <http://www.coffeemuseum.cz/coffee-museum.php>, (consultado el 15 de noviembre de 2016).

39. Serrat, Nuria; Font, Ester. "Técnicas expositivas básicas", Santacana, Joan; Serrat, Nuria (coord.). *Museografía didáctica*..., op.cit., pág. 254.

científica, complementando la visión cotidiana que tienen del medio en el que habitan, convirtiéndose en un ejercicio de reflexión, individual y colectivo, sobre su propia identidad. Además este tipo de proyectos incluyentes, en los que se realza el valor de la cooperación, posibilita a las nuevas generaciones el crear un vínculo con sus raíces y consolidar un sentimiento de orgullo por los logros de sus padres, puesto que el hilo central de la exposición es su medio de vida: el café y las buenas prácticas de producción diarias de la comunidad[40].

Eso es en un nivel inmediato, pero también es un sitio que otros productores de café de la zona pueden visitar, fortaleciendo los lazos entre poblaciones y abriendo la puerta a nuevas alianzas estratégicas.

También es un museo que puede ser un punto de interés para los escolares, mostrando a los jóvenes la importancia de la sostenibilidad y sus ventajas a todos los niveles. Pero su principal público objetivo sería el nicho de turismo especializado conformado por: otros cafeticultores, tostadores, exportadores, comercializadores, baristas, etc., que en épocas recientes, con la creciente demanda de cafés de alta calidad buscan la posibilidad de acceder a los campos de cultivo y a los beneficios (húmedos y secos), con el fin de enriquecer sus conocimientos acerca del producto con el que trabajan[41].

Proyecto

El desarrollo del proyecto está dividido en dos partes, la primera es la estructura arquitectónica del edificio, que en sí misma busca fomentar los principios de sostenibilidad al utilizar estrategias que minimicen su impacto en el medio, sirviendo a la población y al visitante como punto de referencia de buenas prácticas.

La segunda parte se centra en el planteamiento general del guión museográfico a desarrollar por los habitantes de "El Cuarenteño", con el que se busca crear altibajos en los estímulos sensoriales del recorrido intercalándolos con datos informativos, para de esta manera evitar saturar o aburrir al visitante.

40. Morales, Teresa et al. *Pasos para crear un museo comunitario*…, op.cit., pág. 9.

41. "Experiencias del Café Tour-Ruta del Café en Tepic", *Nayarit adventures*, <http://www.nayaritadventures.com/tours/experiencias-del-cafe-tour-del-cafe-en-tepic-nayarit.php>, (consultado el 22 de noviembre de 2016).

El edificio

Se considera que la opción más adecuada para este tipo de propuesta es hacer uso de la arquitectura modular dispersa, que es un concepto de diseño utilizado principalmente como solución en complejos habitacionales, pero más recientemente se ha empezado a implementar como una estrategia para espacios públicos como son los museos[42].

La arquitectura modular dispersa consiste en descomponer en partes un edificio, es decir que se separarían las habitaciones; esto tiene sus ventajas, pues al ser unidades independientes se pueden adecuar a cualquier formato de predio, se pueden adaptar a topografías accidentadas, se pueden construir por etapas o inclusive ubicar cada sala del museo en una finca diferente.

En los dos primeros casos, los predios no siempre cuentan con una forma regular y cuando se plantea la posibilidad de que el museo sea construido por los miembros de la comunidad, es mucho más sencillo realizar las habitaciones por separado; especialmente cuando se trata de una superficie con una topografía poco practicable, en la que construir un solo edificio implicaría nivelar grandes superficies, en contraste con un enfoque en el que se nivelan superficies menores cada vez.

Cuando se habla de tiempo disponible y recursos monetarios, este concepto facilita el construir una estructura por vez, para gestionar económicamente la construcción del proyecto completo por etapas de forma adecuada, deteniendo la construcción hasta tener el dinero para continuar con la siguiente sala, entre tanto los espacios que ya han sido terminados se pueden comenzar a usar inmediatamente.

En otras ocasiones no se cuenta con una superficie lo bastante amplia para encuadrar todas las estructuras en un solo sitio, por lo que se puede tomar como una oportunidad para dispersar el museo por el territorio y ubicar cada sala en un punto distinto de la población, creando así una ruta en la que además de aprender los contenidos del museo, se pueda admirar el paisaje y apreciar un poco de la vida cotidiana de la comunidad. Esta posibilidad tiene además el beneficio asociado de la interacción entre los visitantes con los miembros de la comunidad, con lo que son los mismos habitantes los que se convierten de alguna manera en divulgadores de su propio patrimonio.

---

42. Bellostes, Judith. Categoría: Arquitectura Modular <http://blog.bellostes.com/?cat=22>, (consultado el 17 de noviembre de 2016).

Para el proyecto se abordará el supuesto de un solo predio con dimensiones de 16.50m x 11m, en el cual se distribuirán seis espacios expositivos en cuatro edificios y una pérgola, además contaría con un espacio central abierto de jardín que serviría de área de descanso entre salas y como un lugar en el cual poder crear un pequeño muestrario botánico de la vegetación local (Fig. 3).



Fig. 3. Museo sensorial del café. Autora: Anna Ximena Salazar González.

Como los horarios de los museos suelen ser diurnos, se plantea maximizar en lo posible la luz natural mediante el uso de tragaluces o bloques de vidrio en el techo, reduciendo los costes de energía eléctrica de la red o idealmente ciñéndose a los recursos eléctricos que se pudieran obtener mediante placas solares.

Este diseño ha sido pensado para permitir el acceso a personas con movilidad reducida, por lo cual todos los pasillos y espacios tienen la amplitud necesaria para que una persona en silla de ruedas se pueda desenvolver cómodamente, además de que se busca facilitar el flujo de visitantes sin importar la etapa de construcción o del momento del recorrido. Es por ello que se ha considerado una distribución que deja libre el espacio central, que proporciona un espacio recreativo-expositivo-informativo extra y que genera un espacio seguro para controlar las visitas infantiles.

Guión Museográfico

El guión museográfico está diseñado a partir de la definición de Serrat y Font de museografía didáctica, entendiéndola como “el conjunto de técnicas museográficas destinadas a un objetivo común: facilitar la interrelación o la relación activa entre el visitante y el objetivo a visitar... cuando los módulos o elementos de la exposición necesitan de la participación del visitante, poniendo en marcha sus

sentidos, así como los diferentes mecanismos físicos, mentales y emocionales"[43].

Como ya se ha mencionado, el guión museográfico se distribuiría en cinco espacios expositivos cerrados y una pérgola (Fig. 4).



Fig. 4. Museo sensorial del café. Distribución de espacios. Autora: Anna Ximena Salazar González.

El primer edificio se dividirá en dos espacios: la recepción y la sala oscura. La recepción conjuntaría tres funciones: la primera, un punto de información de los servicios del museo y de punto de reunión para las visitas complementarias a los cafetales-beneficio húmedo; además sería también el equivalente a una sala introductoria en la cual se mostrarían fotografías panorámicas, un pequeño resumen de los contenidos y objetivos del museo; para finalmente dedicar un espacio como tienda donde adquirir café y productos artesanales locales.

La habitación contigua es la sala oscura, dedicada al estímulo del *olfato* y el *oído*. Con capacidad para aproximadamente 16 personas sentadas, esta sala no tendría ventanas, tan sólo la puerta de entrada y otra de salida ajustadas para impedir el paso de la luz, su interior estaría pintado de negro tan sólo dejando pequeños puntos de referencia fluorescentes en los accesos. La intención sería acomodar a los visitantes en sus asientos cerrando uno de los accesos, destapar una pequeña lata con café recién tostado o molido y encender la grabación de un audio en el que una o más personas de la comunidad relaten brevemente la historia de la población hasta 1980 y cerrar el otro acceso dejando a los visitantes completamente a oscuras, las puertas se abrirían al finalizar la experiencia.

Esta estrategia tiene varios objetivos concretos, al "bloquear" el sentido de la vista los otros sentidos se agudizan y hacen más

43. Serrat, Nuria; Font, Ester. "Técnicas expositivas básicas...", op.cit., pág. 258.

susceptible al público a prestar atención al mensaje del audio, a la vez que se asocia la información con el estímulo del aroma del café desarrollando la memoria emotiva. Es muy importante diseñar esta etapa cuidadosamente pues es en ella que se pretende sensibilizar al visitante y que éste cree un vínculo con la comunidad; así pues, es aquí donde se establece con qué receptividad encarará el resto del recorrido.

Al salir de la habitación oscura se accede a uno de los pasillos con vistas al jardín, que es una de las pausas creadas para brindarle al visitante un pequeño lapso de tiempo que le sirva para procesar la información recibida y prepararse para un nuevo contenido.

En la siguiente sala, se haría referencia al estado de Nayarit, a su historia en general y dentro del ámbito del café, para después centrarse en las características de su producto, como la influencia que tiene la latitud en los parámetros de altitud del café, la importancia del cultivo bajo sombra, las distintas variedades presentes en el estado y sus cultivos asociados, haciendo uso de mapas e imágenes como recursos didácticos complementarios. Es necesario resaltar que en ninguna de las salas se debe saturar el discurso plasmado en la cartelería con detalles, sólo deben contener datos muy concretos y si acaso incluir referencias de libros, revistas, páginas web o desarrollar un pequeño folleto donde puedan ampliar la información.

A continuación seguiría la pérgola, en donde se explicará la ubicación del ejido "El Cuarenteño", los tipos de café que cultivan y cómo se cultivan, los tratamientos que se le da en el beneficio húmedo y lo que ha significado para ellos la internacionalización de su producto. La experiencia sensorial que complementará la información será la posibilidad de tocar el grano de café en unos sacos dispuestos con vistas al jardín. Estos sacos estarían llenos en su mayor parte de grava o arena, para darles estabilidad y después de poner una capa que sirva de separación, como por ejemplo periódico o plástico, complementando los últimos 25 a 30 cm con café en verde y/o tostado, estimulando el sentido del *tacto* mientras se aprecia la *vista* al jardín (Fig. 5).

La penúltima sala expondría la diferencia entre el café como *commodities* y las características que debe tener un café para entrar en el mercado de los cafés de alta calidad de acuerdo con la SCAA, así como los beneficios económicos que obtiene el productor al colocar parte de su producción en este segundo mercado. En este espacio también se explicará cómo la estrategia de trabajo que ha desarrollado Cafés Sustentables de México, con su sistema de ras-

treo, el Porta café™ y el Finca Lab©[44] ha permitido que las mismas comunidades aprendan a evaluar su producto permitiéndoles obtener más beneficios por su trabajo, aquí se incluirían las experiencias que han tenido con otros productores del país.

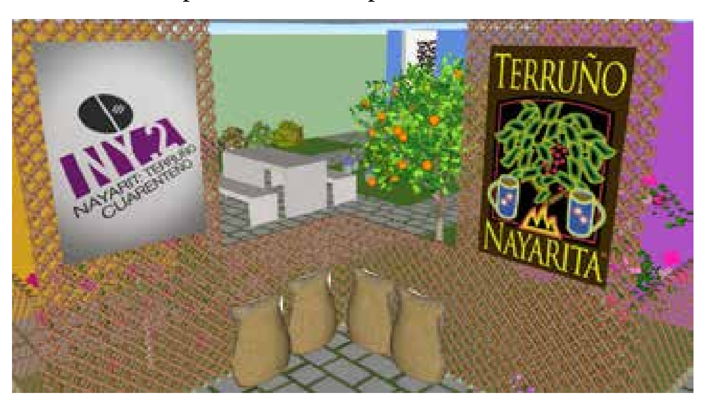


Fig. 5. Museo sensorial del café. Vistas desde la pérgola. Autora: Anna Ximena Salazar González.

El sentido del *gusto* se experimentaría en la última sala, cuya temática estará dedicada al proceso de catación. Primeramente se explicarían las propiedades sensoriales del café, cómo afecta la mezcla, el tostado y la mano del barista al producto en taza, también se establecerá la técnica adecuada para degustar los diferentes atributos de la bebida.

Posteriormente se desglosarán los diversos perfiles aromáticos y de sabor presentes en el café de "El Cuarenteño", esta segunda parte sería un ejerció teórico-práctico en el que se correlacionarán fichas informativas con muestras de la infusión en termos numerados para que los visitantes puedan apreciar por sí mismos estas características sensoriales y cómo las variaciones de mezcla y de tostado se aprecian en el paladar. En el caso ideal de disponer de personal, se podría capacitar a un miembro de la comunidad como barista para que jugara la doble función de extraer los cafés al momento además de explicar y resolver las dudas que pudieran haber surgido durante el recorrido, dándole un toque personalizado a la visita. De acuerdo con los recursos el barista podría aplicar diversas técnicas de extracción adecuadas al tipo de visitantes (Fig. 6).

Como elemento de pausa a lo largo del recorrido o para convivir al final de la visita se encuentran el jardín central. Este elemento podría ser una oportunidad educativa única, cultivando en él un jardín botánico de las especies vegetales de la región con una pequeña explicación de sus nombres coloquiales, su nombre

44. "Certificado de Calidad Asegurada para...", op.cit.



Fig. 6. Museo sensorial del café. Sala de Cata. Autora: Anna Ximena Salazar González.

científico y sus usos tradicionales. Es aquí donde se puede llevar a cabo un intercambio generacional entre los abuelos y los integrantes más pequeños de la población, pues se puede encargar a los niños que se hagan responsables de plantar y cuidar a las plantas, en tanto que las personas mayores pueden ayudar brindando información sobre sus usos ancestrales y a la vez gestionar la coordinación de las actividades en el jardín.

Es muy importante que todos los integrantes de la comunidad se impliquen, sin hacer distinciones por edad, sexo, nivel de estudios, etc., procurando que cada uno colabore en una o más etapas del proceso en la medida de sus posibilidades, creando equipos de trabajo que se involucren en la construcción, en la decisión e investigación de los contenidos, en el diseño expositivo de los espacios o en la gestión diaria del museo, pues es así como se generan los procesos de apropiación tanto del patrimonio al que hace referencia como del inmueble en sí mismo.

Para ejemplificar más claramente lo aquí expuesto se desarrolló un modelo hipotético en 3D del Museo Sensorial, en el que se puede hacer un recorrido virtual mediante una animación y se encuentra disponible para su visualización en la página: <https://youtu.be/DgMxQv00608>.

Conclusiones

Esta propuesta arquitectónica y museística puede ser extrapolable a poblaciones que se encuentren interesadas en realzar otro tipo de elementos patrimoniales. A futuro sería interesante ver cómo este proyecto podría adaptarse también a contextos urbanos.

Con el paso del tiempo el caso de este pequeño ejido es cada vez más reconocido y para ellos el poder contar con un espacio educativo como lo es un museo comunitario, sería un valioso recurso que les ayudaría a transmitir a las nuevas generaciones y a otros miembros de la cadena productiva cafetalera su filosofía de trabajo, además de ser un espacio en donde tener la oportunidad de brindar cursos recreativos, informativos y de capacitación.

Este es sólo un ejemplo en el que el patrimonio también puede ser considerado las manos del presente y donde lo importante no se encuentra necesariamente en lo monumental, puede hallarse en el esmero con el que se trata a un solo grano de café.

Maleta didáctica para reconstruir la Historia de México. Un recurso para la interpretación del patrimonio

Patricia Torres Aguilar Ugarte
Colaboradora en Nodo-Cultura, México y docente en el Instituto Mexicano de Conservación y Restauración
patytorres64@yahoo.com.mx

Resumen

La *Maleta para reconstruir la Historia de México* se fundamenta en que maestros, estudiantes, familias y comunidad escolar en España, entren en contacto con el patrimonio mexicano, su memoria, historia y los elementos simbólicos que lo representan. Se basa en el constructivismo, la pedagogía critica, la educación patrimonial, la interpretación del patrimonio y la mediación, que implican un cambio conceptual y práctico de los esquemas personales, familiares, comunitarios y culturales de los participantes. Los recursos didácticos que la integran, cumplen una función detonadora de saberes, entre el objeto patrimonial y el estudiante, a través de la observación, comparación, análisis, planteamiento de hipótesis y la reflexión con otros. Así, los procesos de apropiación de la cultura y la experiencia educativa toman un carácter más participativo y dinámico. Los objetivos planteados se vinculan con contenidos, procedimientos y valores que se logran a partir de la aplicación de la metodología de trabajo con los niños y profesores en un trabajo colaborativo y dialogal. La metodología permite al profesor-mediador contar con herramientas para acercarse a cada recurso a partir de potenciar las habilidades de pensamiento que detonan en cada caso, las dinámicas introductorias, preguntas detonadoras y una dinámica de trabajo que puede adaptar a su grupo.
Palabras clave: maestros, memoria, constructivismo, interpretación, recursos didácticos, reflexión.

Abstract

The Suitcase to reconstruct the History of Mexico is based on the fact that teachers, students, families and school community in Spain come into contact with Mexican heritage, memory, history and the symbolic elements representing it. It is based on the constructivism, the critical

pedagogy, the education in equity, the interpretation of the heritage and the mediation, that implies a a conceptual and practical change of their personal, family, community and cultural schemes which are participating. Resources teaching that compose it, comply with a booster function of knowledge, between the heritage object and the student, through observation, comparison, analysis, hypothesis approach and reflection with others. Thus, the processes of appropriation of the culture and the educational experience take a more participatory and dynamic character. Their objectives raised is linked with contents, procedures and values that are accomplished starting from the application of the methodology of work with their children and teachers in a collaborative and dialogical work. The methodology allows the professor-mediator to have tools for approaching each resource from enhanced thinking skills that detonates in each case, the introductory dynamics, detonating questions and workflow that can be tailored to your group.

Keywords: *teachers, memory, constructivism, interpretation, resources didactic, reflection.*

Fundamentación

Para desarrollar el proyecto *Maleta para reconstruir la Historia de México,* fue necesario establecer bases conceptuales que orientaran las acciones a desarrollar: cuerpo, espacio y tiempo[1], que se conjugan claramente, tanto en su fundamento teórico, como en la práctica, ya que el patrimonio cultural, material e inmaterial, es un elemento que conforma esta relación corporal, emocional, física y conceptual con respecto a lo que el hombre ha desarrollado en cada momento

1. Se basa en la estructura metodológica del Diplomado para la enseñanza de las artes en la Escuela Primaria, coordinado por el CENART.

histórico. Todo este bagaje cultural, forma parte de la construcción de otros hombres y mujeres, de su experiencia sensorial, emotiva y física a través de sus creaciones materiales y los aspectos semióticos que se pueden deducir del objeto a través de sus formas, colores, tamaños, texturas; vincular estos elementos nos permite un contacto directo con un contexto determinado que se ubica en un tiempo presente a partir de la cultura en que fue originado, aquella que representa y la que la observa a través del tiempo en diálogo, con el momento presente.

Estos vínculos, quedan rotos o se diluyen a lo largo del tiempo, cuando las personas viven lejos de la fuente cultural de origen y la sienten distante, sin quedar claros los lazos de significado entre quien observa y el patrimonio cultural que lo sustenta. Destacar la importancia de generar experiencias a partir de la interacción entre estos ámbitos: el cuerpo, el espacio y el tiempo, permitirá establecer fundamentos en el corpus conceptual sobre el patrimonio tangible e intangible con el trabajo educativo en el museo y no solo dar importancia a los aspectos meramente informativos y dejar de lado la experiencia estética vinculada con la percepción, las emociones, la autoreflexión y la sensibilidad; reconocer la propia proyección que se tiene con el espacio interior y exterior de cada persona, para percibirse como agentes sociales en acción constante.

Establecer relaciones entre los recursos y la persona, de manera corporal (cognitiva, emocional, sensorial), espacial, temporal; delimitar los campos de acción, provocar intencionalmente experiencias, propiciar aprendizajes contextuales, sumado a una dinámica participativa y dialogal con el recurso didáctico. Para transformar las actividades, provocar preguntas que los lleven a incursionar en nuevos caminos, más que dar respuestas establecidas, lineales y cerradas que coartan la participación y el disfrute; detonar experiencias cognitivas, sensoriales, emocionales que los motiven y faciliten el contacto con el recurso y su vinculación social, histórica y artística, entre otras.

La experiencia corporal de los participantes con la maleta como recurso didáctico y los objetos contenidos en ella, es el punto de partida del proyecto, ya que a través del cuerpo contactamos con el patrimonio, percibimos un edificio y los objetos expuestos y la experiencia sensorial nos permite apropiamos de ellos a partir de los sentidos y nos emocionamos: se inicia así un proceso en el que el pensamiento, la memoria, la imaginación, la generación de ideas, las habilidades cognitivas y las experiencias previas entran en juego; en donde el movimiento, los sonidos y las palabras están presentes. ¿A partir de qué referentes corporales experimentamos el patrimonio? ¿Lo vivimos a partir de los mitos, paradigmas e ideas de otros?

¿Reproducimos comportamientos, actitudes y disposiciones de otros? ¿Realmente nos vinculamos a nuestro entorno? ¿De qué manera?

El segundo fundamento de la *Maleta para reconstruir la Historia de México*, es la interacción con el espacio físico y simbólico o el espacio en donde se lleva a cabo la experiencia. Es verdad que los museos parten de un espacio definido por su arquitectura, se encuentren en un edificio ex profeso o adaptado con entradas, escaleras, salones y sótanos por los cuales circulamos. También los objetos nos proyectan a un espacio diferente, más allá de las paredes del museo: al espacio de la escuela, la casa, la comunidad en donde se lleva a cabo el proyecto y a aquellos otros a los que hace referencia el objeto. De igual manera, las dinámicas de trabajo generan espacios de diálogo, intercambio y creación que se forman a partir de los objetos contenidos en la maleta.

Tercero, la experiencia con el tiempo (la memoria colectiva, historia, etc.), visto como algo que "no se puede ver, ni tocar", sino como un proceso en construcción constante. Existe el tiempo que sí puede contarse y medirse a partir del reloj: el que implica la planeación de exposiciones, los tiempos de visita, la duración de las actividades, etcétera. Otro, el que se construye en la mente: al planear la visita (futuro), al trasladarse al museo y realizar el recorrido por su interior (aquí y ahora); así como, aquellas que genera el visitante a partir de la memoria, el recuerdo o la nostalgia que es presente y pasado al mismo tiempo. La maleta y sus objetos ayudan a los estudiantes a la construcción de actividades en un tiempo delimitado, así como a la referencia temporal planteada en los recursos didácticos y a aquella que se construya en conjunto. (Fig. 1)



Fig. 1. Maleta didáctica para reconstruir la Historia de México, 2013. Fotografía: Patricia Torres Aguilar Ugarte.

El proyecto se basa en la llamada pedagogía crítica y la pedagogía de la liberación[2], a partir de la generación de procesos de cuestionamiento y reflexión sobre el propio conocimiento que recibe de la familia, la escuela, así como el que le proporciona su entorno social; que reconozca cuáles son sus procesos de construcción perso-

2. Encabezada por Paulo Freire, "concienciación para la liberación".

nales y sociales; así como su posicionamiento frente al conocimiento, para poder transformar su entorno. El trabajo educativo y cultural del profesor y sus alumnos, va más allá de las paredes del museo y se plantea a partir de la reflexión y el pensamiento crítico con respecto a las bases teóricas que fundamentan su praxis con el patrimonio cultural, sus resultados y la proyección en el entorno cotidiano de los estudiantes.

Basar las acciones en función de una educación patrimonial[3] que permita acercar a los colectivos escolares españoles al patrimonio cultural mexicano que para algunos representa la memoria de sus generaciones pasadas, para reconocer que la experiencia de los estudiantes se basa en un buen porcentaje en su propia cultura de origen, su historia, su grupo social, el momento histórico o contexto personal en el que se encuentran en el momento de la experiencia, todo ello como un aporte que se pone en juego durante las actividades en un trabajo colaborativo común. A partir de una presentación múltiple de recursos didácticos, cada estudiante se relaciona con aquello que le es significativo y podrá hacer uso de sus habilidades de pensamiento[4] al observar, contrastar, hacer inferencias, comparar, analizar, reflexionar y hacer juicios sobre lo que se le muestra y contrastarlo con sus saberes y los de otros.

La interpretación[5] del patrimonio[6] es el medio que detona el contacto con los recursos y con el patrimonio cultural en ellos contenido. En el contexto del museo, los investigadores interpretan al objeto a través del guión científico, aunque, en ocasiones su presentación dificulta a las personas entender los mensajes y contenidos, porque no disponen de los mismos códigos de significado sobre el valor histórico, cultural o estético que representan los objetos. La interpretación desde la educación en el museo, permite a los educadores del mismo acercarse a ese lenguaje técnico-científico, para vincularlo al de los públicos (estudiantes y maestros), al de las piezas patrimoniales y los contenidos para hacerlo accesible a todos y generar un espacio en el que todos aportan sus impresiones y saberes para generar nuevas rutas de conocimiento. La interpretación es el proceso de “conectar intelectual y emocionalmente al visitante con

3. Mikel, Asencio; Pol, Elena (eds.). *Nuevos escenarios en educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Aique, 2002.

4. Puig, Irene; Sátiro, Angélica. *Jugar a pensar: recursos para aprender a pensar en educación infantil*. Editorial Octaedro, 2006, pág. 144.

5. La interpretación es una habilidad de pensamiento que nos permite dar sentido a algo.

6. Creada por Freeman Tilden en 1929.

los valores del recurso patrimonial o lugar visitado, para que genere sus propios significados”[7]. (Fig. 2)



Fig. 2. Recursos para observar fotografías. Libro objeto. Testimonios de una guerra y material de sala. Fotografías de la Revolución Mexicana, 2012. Fotografía: Patricia Torres Aguilar Ugarte.

Este proyecto de interpretación del patrimonio, en la *Maleta para reconstruir la Historia de México,* establece una comunicación directa, efectiva, atractiva y dinámica con los estudiantes, para que puedan revelar mediante el cuestionamiento y el diálogo el significado de un determinado recurso didáctico o fuente documental, desde diferentes ángulos, para unir las partes al todo; reconocer las sensaciones y emociones que les provoca; vincularlo con la experiencia natural, social y cultural que lo origina y cómo se proyecta hoy en día en su entorno concreto, para detonar la valoración, el respeto y la preservación frente al patrimonio, apropiándose de él.

Las dinámicas de interpretación del patrimonio que incluye la carpeta anexa, se basan en el vínculo de los recursos didácticos con la experiencia de las personas, para ir más allá de la sola transmisión de información sobre algo y potenciar la memoria, los sentidos, las emociones y los conocimientos previos para construir conceptos y relaciones; despertar la curiosidad y establecer correspondencias entre los objetos, contextos y tiempos.

El papel del profesor como mediador, es fundamental para el éxito de las metas con la maleta, al convertirse en un agente involucrado en generar en los estudiantes procesos de apropiación de los recursos contenidos en la maleta, con la intención de provocar experiencias de calidad. Mediar es una tarea que se va construyendo momento a momento, como un proceso de formación en el que maestros-alumnos y coordinador dialogan e interactúan desde nuevos modos de acercarse al conocimiento, desde un modelo constructivista[8], en donde cada uno es el responsable de la edificación de su propio conocimiento.

El proyecto pondera la participación activa de los estudiantes en la construcción de un conocimiento propio[9], como un elemen-

---

7. “Asociación para la Interpretación del Patrimonio”, <http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/definiciones>, (consultado el 20 de noviembre de 2015).

8. Modelo de aprendizaje en donde el aprendiz experimenta un proceso dinámico, participativo e interactivo.

9. Coll, César et al. *El constructivismo en el aula*. Barcelona: ed. Graó, Biblioteca de Aula, 2007.

to fundamental dentro del proceso de apropiación del patrimonio, en un marco de aprendizaje contextual[10] (personal, sociocultural y físico), donde todas las inteligencias tienen voz: "matemática, lingüística, espacial, kinestésica, musical, intrapersonal, interpersonal y naturalista"[11], como formas que aportan su conocimiento sobre el mundo y lo que el hombre es capaz de crear, construir, aprender y transformar, para que juntos maestros y estudiantes transformen el concepto de comunicación en la diversidad, en un entorno de inclusión y respeto por las opiniones de todos.

Teniendo más experiencias de mediación e interpretación como éstas con el patrimonio, estamos formando nuevos públicos de museos y generaciones de mediadores culturales que podrán posteriormente transferir estas formas interpretativas con patrimonio de otros puntos geográficos, a su práctica cultural en entornos multiculturales y otros espacios, con otros públicos, para que puedan por sí solos llevar a cabo este proceso de interacción entre cuerpo, espacio y tiempo, para empatizar y vincularse con sus sensaciones, emociones, con el espacio arquitectónico, con el acervo cultural tangible e intangible y con otras personas que estén con él.

El Proyecto

A través de la *Maleta para reconstruir la Historia de México,* los niños mexicanos y de otras nacionalidades que viven en España, podrán a través de diversos recursos didácticos como fuentes iconográficas o sonoras, reproducciones de documentos, testimonios escritos y pinturas, publicaciones formales, cuentos y videos, acercarse a aspectos representativos vinculados con la cultura mexicana y su historia, desde los momentos finales del virreinato en 1810 (siglo XIX) hasta la Constitución de 1917 (siglo XX).

La maleta didáctica es un recurso de interpretación muy práctico, ya que puede viajar a sitios (como diversos puntos de España: Madrid, Zaragoza o Barcelona) y contactar con personas que no tienen acceso físico o cercano con México y con su patrimonio cultural. Los materiales que integran las maletas tienen el objetivo de acercar a los alumnos y maestros a un tema concreto, por ejemplo: los objetos más representativos del museo, una cultura en particular o una época que se quiere destacar, permitiendo que a través de

10. Se desarrolló con base en la premisa de que todo aprendizaje es un diálogo entre el individuo y el medio ambiente. Falk, John Howard; Dierking, Lynn Diane. *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*. Rowman & Littlefield, 2000.
11. Gardner, Howard. *Inteligencias Múltiples: la teoría en la práctica.* Editorial Paidos Ibérica, 2005.

la interacción con los materiales que contiene, se detone el interés por conocer lo que un museo presenta en sus salas de exhibición o los aspectos más representativos de un grupo cultural, como en este caso el arte, la historia, la ciencia o la sociedad. Se pueden adecuar sus contenidos y actividades a diferentes grupos escolares y para que sean trabajados de manera autogestiva con los alumnos.

Los recursos interpretativos que incluye esta maleta son:

1. Las reproducciones, ayudan a establecer contacto directo con una pintura, sin tener la obra original y establecer dinámicas de observación frente a la obra, así como su manipulación sin problemas[12]. Reproducciones tipo cartel de algunos de los dioramas de la colección de la Galería de Historia, Museo del Caracol, otras reproducciones en cambas de pinturas mexicanas del siglo XIX y principios del siglo XX, que corresponden a temáticas similares, y reproducciones en cambas de pinturas europeas de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Es un ejercicio de semiótica de segundo grado que permite al grupo interactuar con la obra y dialogar con ella, a partir de sus observaciones y el intercambio de opiniones que pueden tener los participantes con el objeto de conocimiento. Se puede manipular y transportar fácilmente y el formato en cambas da una sensación de realidad de la obra y posibilita aplicar estrategias de acercamiento a la obra de arte para apreciar temas, elementos del arte como: color, textura, composición, líneas, formas, etcétera; los formatos tipo cartel permiten diversificar las opciones de acercamiento a otro tipo de representaciones como los dioramas de hechos históricos del Museo del Caracol de México.



Fig. 3. Elaboración de uno de los dioramas de la Galería de Historia, Museo del Caracol. Copia del archivo digital Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

2. Las fotografías, son un excelente recurso de interpretación, que ayudan a acercarse a esta fuente iconográfica y descubrir la construcción e inauguración del Museo del Caracol de México[13],

12. Subsecretaría de Educación Básica. *Las Artes y su enseñanza en la Educación Básica*. Universidad Pedagógica Nacional, SEP, 2011.

13. Diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, está ubicado en la primera sección del bosque de Chapultepec, surgió como un espacio introductorio al acervo del Museo Nacional de Historia de México en el año 1960.

o la revolución mexicana de principios del siglo XX. Para revisarlas, se cuenta con quince hojas enmicadas sobre testimonios de la revolución mexicana, que podrán ser contrastadas con las pinturas, así como con los documentos y folletos complementarios. (Fig. 3)

3. Las reproducciones de documentos, como una fuente de información de primera mano que permite a niños y jóvenes contactar con elementos como: formas de expresión, estructura informativa, valores, así como con el pensamiento y la visión de la época a la que corresponden. En la maleta incluyen el análisis de mapas de la Ciudad de México, sobres históricos (facsimilares): "Testimonios de nuestra Historia" y hojas con preguntas sobre fuentes escritas, para potenciar la revisión de dichos documentos, establecer vínculos, diferencias, así como, la trascendencia que tienen en el presente. (Fig. 4)



Fig. 4. Sobres de la serie Testimonios de nuestra historia: "Himno Nacional", "Constitución Política de 1917", "Acta de Independencia", "Sentimientos de la Nación", y una Card de Visit, 2012. Fotografía: Patricia Torres Aguilar Ugarte.

4. Los mapas, representan gráficamente (plano o esférico) una parte de la tierra que se quiere estudiar. Son un recurso didáctico para ubicarnos espacialmente, al encontrar un lugar o lugares en donde floreció una cultura o grupo, la extensión de su territorio, las rutas comerciales o el desplazamiento de personas, etcétera; nos permiten colocarnos mentalmente en un espacio determinado desde el cual mirar, medir, comparar, contrastar o proyectar. Por ejemplo, preguntarnos ¿cuándo lo hicieron?, ¿Quién?, ¿Para qué lo hicieron?, ¿Por cuántas manos pasó?, etc.

5. La interpretación de las texturas de objetos cotidianos, sitúa al participante en un contexto común, le permite contrastarlo con el propio; pueden observar las semejanzas y diferencias entre las necesidades, intereses y modos de vida del pasado y las actuales, tanto en México como en Europa. Ayudan por medio de la evocación a contactar con materiales comunes: piel, madera, metal, tela y aquellos que se encuentran en su entorno cotidiano. Podrán reconocer dichos elementos en las pinturas, carteles o

en las publicaciones; así se relacionan de manera empática con personas de otra época y contrastan sus necesidades, intereses y puntos de referencia.

6. La literatura es una excelente alternativa para los niños y jóvenes de relacionarse con la historia de México de una forma más vivencial; a través de la narrativa no solo se establecen lazos intelectuales o de información, sino afectivos que propician el desarrollo de la imaginación y el pensamiento creativo. Encontramos cuentos, poesía, novelas, textos informativos, libros para jugar como folletos sobre algunos personajes representativos de la historia de México; una colección "Símbolos. Forjadores de la Patria" de CONACULTA-INAH; cuadernos sobre hechos históricos de la vida de México: "La Reforma liberal", "La intervención francesa", "Los Niños Héroes" y "El Asalto al Castillo de Chapultepec"; libros tipo cuento sobre la historia de México de la "Colección Ya Verás" de Ediciones Tecolote. A partir de la lectura individual o colectiva, en silencio o verbal podrán describir, narrar, crear, interpretar lo leído y hacer inferencias o interpretarlas en otros lenguajes.

7. Los videos y audios, permiten abordar un tema determinado, histórico, documental, película, programa, etcétera, para que los estudiantes contacten de una manera más potente con el recurso: reconozcan el contexto, identifiquen la tecnología de la época, empaticen con la ideología imperante, contrasten las normas éticas y los problemas a los que se enfrentaron las personas de otra época. Cuentan con DVD´s de la independencia a la revolución, para que a partir de ellos, observen, comparen, contrasten, diferencien, reflexionen y cuestionen sobre aquellos aspectos que se les presentan, que hablan de una realidad, o que son producto de la ficción, para valorar las repercusiones de dichas prácticas en las sociedades de los siglos XVIII y XXI.

8. La carpeta de actividades, contiene diez hojas de trabajo para que el profesor-mediador trabaje con cada uno de los recursos didácticos que contiene la maleta. También se incluye una carpeta "Abriendo puertas a la Historia"; un cedulario de la Galería de Historia del Museo del Caracol; hojas de información complementaria sobre historia en formato reloj de arena; una carpeta de "Investiga la Historia" con veinte hojas de información

complementaria de arte en formato paleta de pintor; una carpeta "Interpreta el Arte" con veintisiete hojas de preguntas para observar, dialogar y reflexionar sobre las obras; una carpeta con veintisiete conexiones y veintisiete cartelas extendidas que guían inicialmente las actividades, con información y bibliografía sobre estas obras y el tipo de relación que podemos establecer con ellas. Todo esto se puede complementar con algunas otras propuestas de materiales o dinámicas de trabajo acordes a cada contexto escolar.

Los objetivos[14] que se proponen con la *Maleta para reconstruir la Historia de México* tienen que ver, por un lado, con acercar a los niños a materiales que detonen su curiosidad, interés y la participación; generen actividades de indagación y trabajo colaborativo y experimentación con procesos de investigación en diversas "fuentes documentales". Por otro lado, potenciar el trabajo con objetivos vinculados a contenidos: al mostrar el acervo didáctico (dioramas y maquetas) con que cuenta el Museo del Caracol de México, para el acercamiento a la historia del país; detonar los conocimientos previos que tienen niños mexicanos y españoles que residen en España sobre la historia mexicana de los siglos XIX y XXI; identificar a algunos artistas mexicanos que desarrollaron obra plástica durante el siglo XIX y descubrir algunas de sus obras, para establecer vínculos y conexiones con la colección europea que tiene el Museo Thyssen Bornemisza en función de temáticas concretas.

Objetivos vinculados a procedimientos, en donde se implementen estrategias que promuevan el uso de: 1) habilidades de investigación: adivinar, averiguar, formular hipótesis, observar, buscar alternativas, anticipar consecuencias, seleccionar posibilidades, imaginar (idear, inventar crear); 2) habilidades de conceptualización y análisis: formular conceptos precisos, buscar ejemplos y contraejemplos, establecer semejanzas y diferencias, comparar y contrastar, definir, agrupar y clasificar, seriar; 3) habilidades de razonamiento*:* buscar y dar razones, inferir, razonar hipotéticamente, razonar analógicamente, relacionar causa y efecto, relacionar partes y todo, relacionar medios y fines, establecer criterios; 4) habilidades de traducción y formulación: explicar (narrar y describir), interpretar, improvisar, traducir del lenguaje oral al de la mímica y viceversa, del oral al plástico y viceversa, de varios lenguajes y otros, resumir.

14. Gimeno Sacristán, J.; Pérez Gómez, A.I. *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata, 1992.

Los objetivos vinculados a valores, destacan la importancia de establecer puntos de encuentro entre comunidades de mexicanos y residentes en España; establecer empatía con la herencia cultural de sus antepasados, así como el reconocimiento de los valores artísticos y culturales propios y los que vienen de otros sitios diferentes, así como los cambios que se aprecian a lo largo del tiempo.

La Metodología

El trabajo con la maleta didáctica tiene varias vertientes de acción; primero, implica capacitar a diferentes mediadores para que trabajen con distintos grupos escolares en cada sesión y así abarcar un universo mayor que contacte con este recurso didáctico en el área de Madrid e incluso en otras etapas en más puntos del país como Zaragoza y Barcelona. Segundo, es posible capacitar a coordinadores y mediadores y una sola escuela que realice de manera secuenciada cada una de las actividades para conocer todos los recursos didácticos que hay en la maleta en coordinación con el grupo.

Para la aplicación de la maleta con el grupo, es necesario integrar una serie de acciones previas, de sensibilización e integración entre el grupo y el mediador. Primero, una dinámica rompe-hielo, permite vincular a los alumnos con el mediador para detonar desde el principio un ambiente participativo y en comunidad, ya que se ve a este trabajo con el patrimonio cultural con mucha formalidad. Que transformen la idea de que durante las actividades con la maleta hay que estar "callado y escuchar", por lo que se pretende romper con esta idea desde el principio.

La introducción, permite plantear con el grupo los contenidos generales de la maleta y cuál es la intención o propósito de lo que se va a trabajar, así como hacer énfasis sobre las habilidades de pensamiento que se pondrán en marcha durante cada actividad. Esto crea un entorno seguro en el cual construir y en el que los niños pueden preguntar, opinar, indagar y establecer puntos de vista sobre lo que conocen y aprenden.

Las hojas de trabajo contienen una introducción al tema, que de manera muy breve y puntual se puede usar al inicio de la actividad: las cuales, consideran un tiempo aproximado para su desarrollo, pero no es fijo, ya que se puede adecuar a las características específicas del grupo. Las preguntas detonantes se pueden emplear durante la actividad propuesta y otras que surjan a partir de su experiencia y permitan despertar el interés de los estudiantes por el tema. Una sección explica la habilidad de pensamiento de cada actividad, su definición, características principales y el potencial que implica su

desarrollo. Se proponen ejercicios de sensibilización para que los estudiantes se acerquen al material, puedan apropiarse e interactuar con él, así como propiciar que entre ellos investiguen y expresen sus ideas para penetrar en la experiencia relacionada con el tema.

Conclusiones

- El alcance de la *Maleta para reconstruir la Historia de México* permite acercarse a colectivos más allá de las fronteras de México; en entornos sociales diversos como el de Madrid en España, para acercar a las personas a su cultura de origen, en colaboración con otros.

- La cultura es dinámica, orgánica, multifacética, se construye día a día y en colectivo; en culturas como la mexicana y la española, el sincretismo es una constante, en entornos escolares multiculturales. Así los recursos brindan la posibilidad de identificar los puntos en común entre el patrimonio tangible e intangible, así como particularidades de cada momento, lugar, comunidad.

- La maleta es un excelente recurso didáctico y un medio de comunicación ideal para utilizar con colectivos educativos que se encuentran lejos de su punto de origen, por su carácter itinerante, múltiple y adaptable en su aplicación; el reto se encuentra siempre en la conformación de sinergias entre países, instituciones, colectivos y personas para que su alcance sea mayor.

- Contar para el diseño de proyectos didácticos con un marco teórico permitió estructurar acciones innovadoras basadas en prácticas participativas, de interpretación y mediación del patrimonio. Así como, integrar los ejes cuerpo, espacio y tiempo permitió detonar vínculos más claros y contundentes con la historia de México a partir de recursos didácticos planteados, en donde los participantes proponen, investigan y generan conclusiones o nuevas rutas de conocimiento.

- Es fundamental generar proyectos de formación de nuevos públicos de museos, maestros y estudiantes en un contexto de educación formal, en donde la interpretación del patrimonio permite que las personas potencien sus habilidades de pensamiento; y desarrollen actividades que detonen la observación de su entorno y el de sus antepasados cercanos y aquellos más allá de sus fronteras, para que seleccionen posibilidades, imaginen los espacios

en los que se dieron los hechos históricos y busquen ejemplos personales, den razones sobre los hechos, infieran las posibles consecuencias de una situación dada**,** narren e interpreten en otros lenguajes lo más significativo para ellos y se permitan redondear la experiencia educativa vinculada al patrimonio.

- La importancia de construir el conocimiento de manera flexible, activa, interactiva e interdisciplinaria permite contar con una metodología que guíe las acciones con ejercicios de sensibilización que posibiliten la autonomía y la construcción del conocimiento personal y compartido en zonas de desarrollo próximo, en donde las diversas experiencias aportan y suman saberes, visiones, perspectivas y lenguajes que enriquecen su bagaje cultural de origen, integrándolos a su contexto cultural actual.

La cordillera de El Tentzon, casa del diablo y lugar para pedir la lluvia. Una breve aproximación a la tradición oral de Atoyatempan (Puebla-México)

Berenize Galicia Isasmendi
Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
vincent_bere@hotmail.com

Resumen
En este texto presento parte de la investigación que realicé durante la licenciatura[1], cuyo objetivo medular fue la recopilación y el estudio de la tradición oral del municipio de Atoyatempan (Puebla-México). En el municipio están en contacto el náhuatl y el español y, en consecuencia dos culturas, por lo tanto, la tradición oral se nutre de la visión indígena y la occidental; ambas perviven sin conflicto y son perfectamente identificables, para demostrarlo, de la gama de historias recopiladas presento un breve análisis basado en cuatro relatos que tienen como personaje central a El *Tentzon* (cordillera herencia de los abuelos, lugar para pedir la lluvia y casa del diablo).
Palabras clave: Tradición oral, Atoyatempan, Náhuatl, México, visión indígena, visión occidental.

Abstract
In this text I introduce part of the investigation that I did during the degree, whose core objective was the compilation and study of the oral tradition of the municipality of Atoyatempan (Puebla-Mexico). In the municipality the Nahuatl and the Spanish are in contact and, consequently, two cultures, therefore, the oral tradition nourishes from the indigenous vision and the western one; both survive without conflict and are perfectly identifiable, to prove it, from the range of stories compiled I present a brief analysis based on four stories that have as central character The Tentzon (mountain range inheritance of the grandparents, place to ask the rain and house of the devil).
Keywords: *Oral tradition, Atoyatempan, Nahuatl, Mexico, Indigenous vision, Western vision.*

1. Esta tesis fue becada por el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología y el Instituto Poblano de la Mujer (Puebla-México).

Coltin, in tocaitl te machtiliztli, tez ihuan yollotl.
A mehuantzitzin amo ueca anchate. Tlazohcamati[2]

A manera de proemio

La tradición oral es portadora de complejas concepciones del mundo y de distintas formas de vida. Poseedora de importancia indiscutible porque da la posibilidad de identificarnos como pertenecientes a una comunidad cultural; mediante ella se refuerzan los vínculos entre nuestro pasado, nuestro origen y la explicación de nuestro presente; en palabras de Carlos Montemayor "la tradición oral es cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones precisas, particularmente la de conversar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos"[3]. A continuación presento, a manera de síntesis, parte de la investigación que realicé durante la licenciatura en el municipio de Atoyatempan (Puebla-México)[4], cuyo objetivo medular fue primero, la recopilación de la tradición oral a través de entrevistas libres y directas con los habitantes de la comunidad[5] y segundo, su estudio y análisis.

2. Abuelitos, su nombre es enseñanza, nuestra sangre y corazón. Ustedes no están lejos. Muchas gracias.

3. Montemayor, Carlos. *Arte y trama en el cuento indígena*. México, FCE, 1998, pág. 7.

4. Sobre los significados de los términos en náhuatl en los que no aclaro la fuente, el significado fue brindado por los informantes: Hilda Isasmendi y Anastacio Galicia, originarios de la comunidad.

5. A quienes agradezco su amabilidad e interés: Mateo Aguilar Galicia (95 años), Petra Antonio Vázquez (72 años), Mauro Galicia Hernández† (83 años), Anastacio Galicia Núñez (53 años), Epifanio Guerrero (63 años), Ponciano Guerrero Martínez (83 años), Elba Hilda Isasmendi Jiménez (49 años), Ernestina Isasmendi Valerdi (83 años), Bonfilia Juárez Jiménez (76 ños), Alfonso Martínez Valerdi (87 años), Herminia Márquez Rodríguez (70 años), Jorge Méndez Solís (63 años), Saúl Méndez Ramírez (65 años), Alicia Navarro Galicia (29 años), Leonides Ortiz (58 años), Francisco Ortiz Méndez (38 años), Aída Peñuela Cortés (60



Fig. 1. Atoyatempan y su Santuario dedicado al Divino Salvador, 2004. Fotografía: Tesis inédita. La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.

En el municipio están en contacto el náhuatl y el español y, en consecuencia, dos culturas. En la información obtenida encontré la presencia de ambas lenguas, lo cual permitió ver la marcada diferencia en cuanto a su uso, se vio por quiénes y en qué condiciones es utilizada la lengua náhuatl; lo cual además me ayudó a comprobar su grado de vitalidad. En los discursos recopilados incluí leyendas, costumbres, rituales, tradiciones, cuentos, relatos históricos e incluso recetas de cocina que hablan de las prácticas alimentarias con un marcado sustrato prehispánico. (Fig. 1)

Breves datos etnográficos

El nombre de la comunidad[6] proviene de su ubicación geográfica y es una voz del náhuatl que significa: Atoyac, nombre del río, más *tentli* "orilla", "borde" o "labios" y la preposición *pan*, que significa "en" o "sobre"; es decir "al margen del río Atoyac"[7]. Parte de la historia de la comunidad se ha difundido de generación en generación, mediante la tradición oral, debido a que –como dicen algunos habitantes del municipio– la mayor parte de los documentos que existían fueron destruidos en tiempos de la Revolución Mexicana (1910-1923). Así, se sabe que originalmente Atoyatempan era un asentamiento popoloca, invadido primero por los mixtecos y posteriormente por los nahuas, finalmente, fue sometido por los conquistadores españoles. En la comunidad existen vestigios de asentamientos humanos prehispánicos, los llamados *teteles*[8]. La fundación de la población no se conoce en forma exacta, al parecer había una hacienda habitada por un espa-

años), Antonio Ramos (84 años), Ernesto Salvador Jiménez (72 años), Alberto Isasmendi Jiménez, Imelda Meza Espíndola y Martha Isasmendi Jiménez (23 años).

6. El municipio se ubica en el centro del Estado de Puebla-México. Se llega por la carretera estatal 708, por la carretera federal 150 o la autopista 150 y, posteriormente, por la Intermixteca (carretera estatal 455). Se localiza a 43.2 km de la ciudad de Puebla. Colinda al norte con Tlanepantla, al sur con Molcaxac, al este con Huiltziltepec y al oeste con Tecali de Herrera y Tzicatlacoyan.

7. Mancilla, Héctor. *Lecciones de Náhuatl.* México, Hirata, 1997, pág. 130.

8. Voz del náhuatl que significa: "cúmulo artificial de piedras".

ñol que posteriormente se pobló por trabajadores provenientes de comunidades circunvecinas para laborar en ella. Así, el poblado se formó en la época colonial por trabajadores de la hacienda llamada Santiago de Acatzizimitla, que –como dijeron algunos informantes– significa: "lugar del plantío de carricitos", y fue hacia 1835 que los pobladores de Atoyatempan adquirieron dicha hacienda. (Fig. 2)



Fig. 2. Capilla con cuadro de la época colonial. Barrio del Santo Entierro, 2004. Fotografía: Tesis inédita. La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.

Nociones teóricas

Los referentes teóricos que sustentaron esta investigación fueron la sociología del lenguaje y la sociolingüística, con ellas fue posible la obtención de la tradición oral y el análisis de las relaciones entre lengua y sociedad. De la sociología del lenguaje cito la siguiente definición: "se ocupa del espectro total de temas relacionados con la organización social del comportamiento lingüístico, incluyendo no sólo el uso lingüístico *per se* sino también las mismas actitudes lingüísticas[9] y los comportamientos explícitos hacia la lengua y hacia sus usuarios"[10].

La tradición oral es uno de los temas de interés para la sociología del lenguaje, ya que entre otras valiosas aportaciones, ésta sirve de referente para adentrarnos y comprender gran parte de las características de los pobladores del municipio, características no sólo lingüísticas, sino referentes de todo su contexto. Para la observación y análisis de la tradición oral, usé los dos tipos de Sociología que propuso Joshua Fishman:

9. Entendiendo actitud lingüística como "cualquier índice afectivo, cognoscitivo o de comportamiento de reacciones hacia diferentes variedades de la lengua o hacia sus hablantes". Lastra, Yolanda. *Sociolingüística para hispanoamericanos, una introducción*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997, pág. 418.

10. Fishman, Joshua. *Sociología del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1995, pág. 33.

1er Tipo. Sociología Descriptiva, es la que dará respuesta a "¿quién habla [o escribe] qué lengua [...] a quién y cuándo y con qué fin?"[11]. Al respecto, se puede decir, gracias al trabajo de observación etnográfica, que son los ancianos quienes poseen y mejor manejan la tradición oral y la lengua náhuatl, poco empleadas por las nuevas generaciones. Esto se comprobó de varias formas:

a) Cuando al llegar a la casa de los informantes y preguntarles por quién pudiera darnos información, siempre mencionaban como posibles a los abuelitos, por lo tanto, son considerados como quienes más saben, además frecuentemente se recurre a ellos por respeto y costumbre.

b) Durante las entrevistas los informantes solían decir que ya no recordaban bien, y se les iba olvidando, pues no tenían la costumbre de contarlo, además es poco frecuente que sus nietos o hijos les pidan algunas palabras en náhuatl o historias. Si alguien más que el informante se encontraba en la entrevista, pocas veces intentaba participar en ésta y la mayoría de las veces que alguien intervenía se le notaba orgulloso de poder aportar.

c) La mayoría de los jóvenes sólo son monolingües, recuerdan pocas palabras en náhuatl y poseen reducidas nociones de su tradición oral. Durante todas las entrevistas sólo una niña brindó información y dijo "no recuerdo muy bien".

d) Hablando de la actitud lingüística en este municipio el grado de vitalidad[12] del uso del náhuatl en la tradición oral y en todos los aspectos de la vida diaria, es ínfimo con respecto al uso del español. Debido a que se limita a los ancianos y, en menor cantidad, a la gente adulta. A pesar de esto el uso y el valor de la lengua náhuatl y de la tradición oral es bien visto y se le otorga un notorio valor simbólico por parte de la gente mayor, que si ya no las practican cotidianamente, sí les guardan respeto y cariño, porque las saben herencia de sus antepasados y parte de su identidad. También se les observaba orgullosos y emocionados durante la entrevista. Con respecto al valor otorgado por parte de los habitantes, citaré al señor José Carlos Ernesto Salvador Jiménez: "Les digo, oigan no tengan

11. Ibídem, pág. 35.
12. La vitalidad es una de las principales actitudes, creencias y comportamientos sociales hacia la lengua, "cuanto más numerosos [...] son los hablantes [...] tanto mayor es su vitalidad". Fishman, Joshua. "Algunos conceptos básicos de sociolingüística", *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. México, UNAM- Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1974, pág. 47.

vergüenza, el que sabe el castellano y el náhuatl mira que no es una persona tonta, sabe dos idiomas, dos lenguas. Los *huilotes*[13], somos especiales".

e) Por otro lado, también se pudo comprobar que el uso y el valor de la lengua náhuatl y la tradición oral suelen ser vistos como carentes de importancia por parte de las personas jóvenes y algunos adultos y con esto se puede hacer mención de la siguiente afirmación de Knab, la cual, lamentablemente se aplica para el municipio: "Las lenguas indígenas, en muchas regiones de México, tienen, desafortunadamente, un valor social negativo por razones tanto sociales como económicas, por el hecho de que los hablantes de estos idiomas no participan en la vida nacional del país"[14].

Por lo tanto, es claro que Atoyatempan es una de las regiones en las que la lengua náhuatl se encuentra en proceso de debilitación y pérdida, ni el presidente municipal, el párroco del pueblo o los directores y profesores de las escuelas han realizado trabajos para promover el uso y rescate de la lengua náhuatl y la tradición oral. Gran parte de la responsabilidad de la difusión decae en ellos ya que son los representantes (gobierno, iglesia y escuela) más importantes dentro del municipio. Teniendo en cuenta las actitudes lingüísticas observadas se pueden percibir diferentes comportamientos culturales sobre los cuales ahondo en el segundo tipo de sociología del lenguaje[15].

2do Tipo. Sociología Dinámica, da respuesta a "¿qué es lo que explica las diferentes causas del cambio de la organización social del uso lingüístico y del comportamiento ante el lenguaje?"[16]. Para responder a la pregunta que concierne a este segundo tipo, valoré la cantidad de información brindada en náhuatl y en español: la tra-

---

13. Sobrenombre que otras comunidades les dan a los nacidos en el municipio de Atoyatempan, porque migran o viajan a muchos lugares en el país o en el extranjero. Huilote es una voz del náhuatl que significa "pájaro que vuela muy lejos".
14. Knab, Tim. "Función y usos del lenguaje", *Indigenismo y lingüística*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, pág. 95.
15. A propósito de los cuales es pertinente citar a Alvar: "Claro que la actitud no ha sido uniforme, pues hay hablantes que en su lengua sólo ven un vehículo local e inmediato, otros una identificación regional, otros la fusión lengua-estado, [...] hay quienes valoran despectivamente su modalidad lingüística o quienes la tienen como afianzamiento consciente de personalidad [...] surgen los casos de autoafirmación o de alienamiento [...], como resultado de la propia conciencia lingüística del hablante; es decir, a través de la lengua se llega a comportamientos culturales". Alvar, Manuel et al. *Estudios sociolingüísticos*. México, UNAM, 1978, pág. 18.
16. Fishman, Joshua. *Sociología...*, op.cit., pág. 35.

dición oral se transmite sobre todo en español, y en ella del náhuatl sólo encontramos topónimos y sustantivos. La lengua náhuatl sólo se oye en los ancianos, que la acostumbran, por ejemplo, entre sus pláticas, los saludos al encontrarse por la calle y en las compras del mercado, además los entrevistados dijeron notar la diferencia, ya que antes todo se acostumbraba en náhuatl.

Sobre el cambio del uso del náhuatl al español, gracias al trabajo de observación etnográfico, puedo afirmar que: a) el cambio, originalmente, apareció por una imposición de la lengua extranjera (el español) a la lengua materna (el náhuatl). Varios informantes me contaron que antes en la escuela, cuando apenas les estaban enseñando el español, si algún niño hablaba en náhuatl era castigado y b) actualmente el cambio ya no responde a una imposición rotunda, sino a una falta de costumbre del uso del náhuatl, y a que esta ya no es la lengua materna de las nuevas generaciones. Por lo tanto los jóvenes y adultos a diferencia de los abuelitos no observan utilidad o ventaja en su uso. Con respecto a este cambio Knab afirma: "los cambios de un código a otro no son casuales [...], sino que son [...] el producto de situaciones sociales que se originan en la necesidad de efectuar cambios de código por funcionalidad"[17].

Como mencioné al inicio de esta sección, también utilicé nociones de la teoría sociolingüística, de la cual citaré la definición de William Bright: "la sociolingüística [...] considera el lenguaje y la sociedad como una estructura"[18]. Con base en esta cita, durante el trabajo de observación etnográfica encontré notorios ejemplos de la relación entre lenguaje y sociedad, uno de estos es que los abuelitos recuerdan constantemente que la comunicación antes era más amable, es decir, que el uso del náhuatl les permitía tener una manera de hablar con respeto y delicadeza, así como crear mejores vínculos de convivencia entre los pobladores, como el saludo dado con mucha reverencia, aunque no se conozca a la persona.

Haciendo mención de la tarea del sociolingüista que es "mostrar las variaciones sistemáticas correlacionadas de la estructura lingüística y de la estructura social"[19], encontré una distancia entre la lengua y la tradición oral con respecto a las generaciones jóvenes del municipio, distancia dada entre otros aspectos por la carencia

17. Knab, Tim. "Función...", op.cit., pág. 115.
18. Bright, William. "Las dimensiones de la sociolingüística", *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1974, pág. 197.
19. Ibídem.

de transmisión, dicho en palabras de Walter Ong: "cuando las generaciones pasan y el objeto o la institución a la que hace referencia la palabra arcaica ya no forma parte de la experiencia actual y vivida, aunque la voz se haya conservado, su significado por lo común se altera simplemente o desaparece"[20].



Fig. 3. Don Ponciano Guerrero, 2004. Fotografía: Tesis inédita. La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.

Por lo tanto, creo que la lengua náhuatl y la tradición oral empiezan a ser consideradas como el recuerdo de aquél vínculo que nos identificaba con los antepasados y si no se realizan trabajos en favor de su conservación y difusión, si no se busca darles la importancia indiscutible que poseen, en un futuro próximo, considero que sólo se podrá decir que en el municipio de Atoyatempan se habló el náhuatl y existió la tradición oral de los abuelitos. (Fig. 3)

Nociones metodológicas

La metodología de investigación consistió en realizar trabajo etnográfico de campo en el municipio de Atoyatempan e hice uso de:

a) La observación participante: "interacción prolongada e intensa con los miembros de una comunidad, durante la cual el investigador se sumerge lo más completamente posible en sus actividades"[21]. Dicha observación fue de gran utilidad pues como investigadora pasé mucho tiempo en la comunidad de Atoyatempan, lo cual hizo que los pobladores sintieran confianza y tolerancia ante mi presencia. También pude observar varios acontecimientos directamente.

b) Entrevistas libres y espontáneas, con preguntas base que sirvieron para introducir al entrevistado en la dinámica e irlo guiando durante la conversación; se llevaron a cabo para obtener diálogos,

20. Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1987, pág. 53.
21. Jackson, Jean. "Observación participante", *Diccionario de antropología*. México, Siglo XXI, 2000, pág. 382.

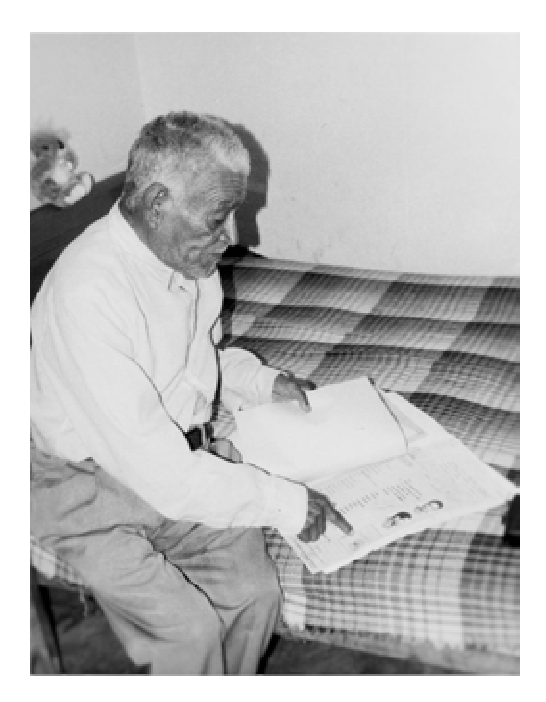


Fig. 4. Don Mateo Aguilar, 2004. Fotografía: Tesis inédita. La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.

conversaciones e inducir al entrevistado a contar y sentirse interesado en la plática. Gracias a mis estancias constantes en la comunidad, me atrevo a afirmar que se llevó a cabo un tipo de interacción especial que es "una variante interesante, [...] que el mismo investigador se introduzca en la red social que va a estudiar, convirtiéndose en uno más del grupo"[22].

Entrevisté a un universo de 22 personas, de las que tomé en cuenta las diferentes versiones y coincidencias en lo narrado. Haciendo notar que la credibilidad de la información obtenida tiene mayor validez en cuanto a que se entrevistó a un número considerable; igualmente las conclusiones obtenidas pueden tomarse como válidas basándome en la siguiente cita, que se refiere a que una persona o unas pocas pueden reflejar el pensar de la mayoría del grupo social al que pertenecen: "con la conciencia de una serie de individuos aislados que viene a dar, por yuxtaposición, una suerte de conciencia colectiva [...] enfrentada con qué se entiende por la propia lengua […] vemos cómo una determinada designación viene a trabar diversos juicios individuales convirtiéndolos en actitud"[23]. (Fig. 4)

Dentro de la metodología también se consideró la fase de transcripción del material, el cual se hizo con un mínimo de edición para respetar la naturaleza de la entrevista. Cabe mencionar que a cada hora grabada correspondieron al menos tres horas de transcripción de la entrevista. Éste fue el trabajo más difícil, porque absorbió demasiado tiempo, siendo que en la mayoría de los casos los informantes son gente mayor y se dificultaba entender su pronunciación. Como parte importante de la metodología, durante el trabajo de campo también obtuve material fotográfico y de video.

Clasificación de la información

Dividí la información en dos grandes secciones:

a) *Antología de relatos.* Dividida en las siguientes secciones: 1) Seres sobrenaturales y míticos, 2) *Atoyatempan* su historia y cos-

22. Moreno, Francisco. *Metodología sociolingüística.* Madrid, Gredos, 1990, pág. 81.
23. Alvar, Manuel et al. *Estudios...*, op.cit., pág. 18.

tumbres y 3) Fiestas Religiosas, rituales y tradiciones. Cito a manera de ejemplo dos relatos; el primero correspondiente a la sección 1(*Leyenda de Isidoro López*) y el segundo a la 2 (*La vestimenta de los abuelitos*)[24].

b) *Recetario de cocina.* Contiene la forma de elaborar las recetas más comunes del municipio y las prácticas alimentarias y cuenta con los siguientes apartados: 1) Prácticas alimentarias, 2) Sopas y guisados, 3) Carnes y Moles, 4) Bebidas, 5) Salsas e insectos comestibles, 6) Tortillas, 7) Tamales y 8) Dulces. De los cuales ofrezco dos ejemplos, el primero de la sección 2 (*Huiclatzin*) y el segundo de la 4 (*Xocoatole*)[25].

Análisis de relatos para ejemplificar la cosmovisión indígena y occidental

Como ya comenté, la tradición oral del municipio de Atoyatempan se nutre de los dos componentes sustanciales de la cosmovisión de los pobladores: la visión indígena y la occidental, ambas perviven sin conflicto y son perfectamente identificables en los relatos. Dentro de la gama de historias que conforman la tradición oral de esta comunidad elegí a manera de ejemplo un relato recurrente y significativo cuyo personaje central es El *Tentzon*, voz del náhuatl que significa: "barba" y por extensión "viejo"; nombre que recibe la cordillera que se encuentra hacia el sur y pertenece al municipio; viéndola desde la cabecera de éste se dice que forma la silueta del rostro de un viejo, lo interesante del lugar es que influye en las creencias y en el actuar de los pobladores y según el contexto en el que se encuentre adquiere diferentes acepciones que pueden llegar a ser contradictorias pero sólo para quienes no pertenecen a la comunidad, ya que para los habitantes no representan ningún conflicto. (Fig. 5)



Fig. 5. El río Atoyac y La cordillera de El Tentzon, 2004. Fotografía: Tesis inédita. La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.

Para poder analizar a dicho personaje retomaré los fragmentos de cuatro relatos que recopilé:

24. Ver relatos en la sección de Anexos.
25. Ibídem.

Relato 1. El Tentzon, para pedir la lluvia[26]**.** *En mayo, al Tentzon se iba a hacer misa, iban a dejar la cruz. Iban cada año, el 3 de mayo los del pueblo, ahora si como dice el dicho, los abuelitos, los que trabajaban el campo, esos, esos son los que celebraban esa misita, dicen que existe una cruz grande arriba y cuando está la cruz mirando para acá entonces llueve porque dice mucha gente que los de aquél lado vienen y lo voltean para allá, entonces la lluvia se va para allá. Muchos sembraban allá en El Tentzon, sí, hay terrenos que están buenos.*

Relato 2. El Tentzon, el viejito, el diablo[27]**.** *En el fondo de unas cuevas o grutas, situadas en la parte media del Tentzon, habita el espíritu de la montaña, algunos creen que ese espíritu es el diablo, quien puede proporcionar (al que se atreva a llegar hasta sus dominios con ofrendas, comida y bebidas) de riquezas inimaginables, regularmente oro o ganado. Para lograrlo se debe establecer un pacto que es la entrega del alma en el momento de la muerte. Se dice que cuando El Tentzon entrega ganado, algunos de los machos cabríos tienen posmolares de oro porque son antiguos beneficiarios que han reencarnado en dichos animales.*

Relato 3. Gente encontrada en El Tentzon[28]**.** *Trajeron otro niño, que lo único que podía decir era Querétaro, era lo único que decía, lo encontraron unos trabajadores de allá, todo espinado, todo como un loquito, más bien, qué comía, cómo se alimentaba, como un animalito, probablemente comía biznaga, probablemente comía retoños de árbol, ¡vete adivinar!, ese cerro tiene sus misterios, de veras. Y no solamente eso, otro, hubo otras dos personas con una carga de misterio, incomprensible, ese niño del que te digo que lo trajeron como loquito, después me trajeron un niño que le cayó un rayo allá en El Tentzon, pero yo pienso que fue una descarga eléctrica que le peló todo el espinazo, ¡increíble!, pero las costillas y la espina dorsal se le veían y la parte averiada, estaba como, como sanguaza disecada, como costra, pero vivo. También hubo un hombre que agarraron en El Tentzon, allí un leñador se lo encontró, era un individuo salvaje, y lo trajo porque estaba dentro de la jurisdicción del pueblo, por eso lo trajeron. No se sabe cómo viven esas gentes, qué es el alimento que toman, por qué está así y este carajo cerro los atrae, esto que les estoy platicando parece ser una fábula, una mentira, pero no crees que es estúpido mentir e inventar cosas tan difíciles de entender, por qué*

---

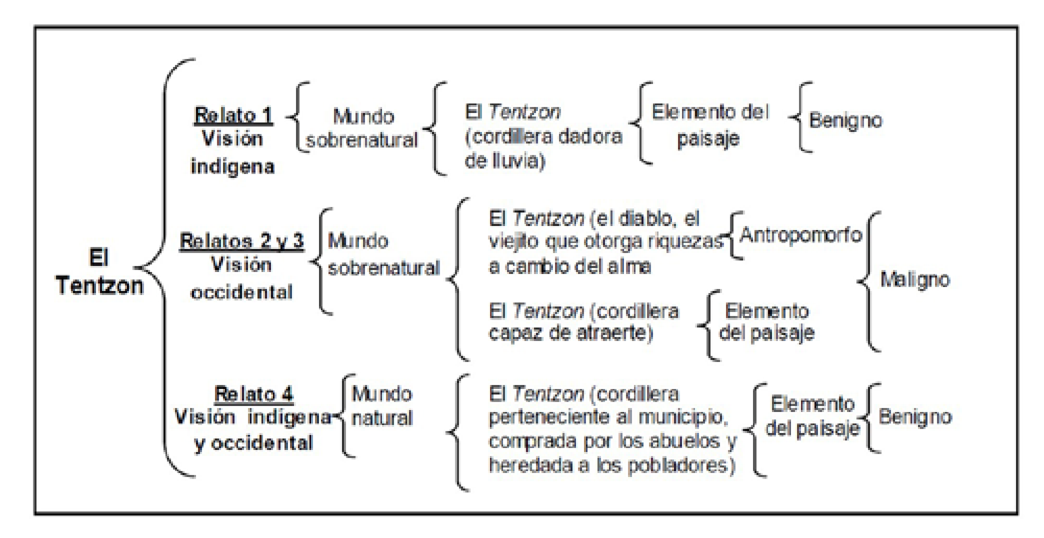
26. El informante fue Saúl Méndez Ramírez.
27. El informante fue Anastacio Galicia Núñez.
28. El informante fue Alfonso Martínez Valerdi.

suceden esas cosas y fuera del poblado, pero dentro de la jurisdicción. Y esto es de la leyenda de que las gentecitas que están trastornadas, como que las atrae el cerro y van a dar allá y se pierden.

Relato 4. El Tentzon, herencia de los abuelos[29]**.** *Compraron El Tentzon, la gente que era pobre, era jornarelito no tenía dinero, pues no pudo cooperar con la economía, entonces la gente que no tenía dinero, lo fue a pagar con su trabajo, es como trabajaban nuestros abuelos, ahora ¡quién va a querer ir a trabajar para comprar una cosa del pueblo! Nuestros abuelos hicieron pues un bien para nosotros, porque si no por su trabajo no tuviéramos ese cerro, pero según dicen que fue ahora, un abuelo de un presidente que lo dejó vendido el cerro, la mitad o sea que de la media cordillera para allá lo vendió, nada más nos quedó de este lado, que si no nosotros tendríamos que estar hasta el otro lado.*

Con los cuatro relatos se evidencia que una característica sustancial del personaje El *Tentzon* es que su carga semántica cambia de maligno a benigno o viceversa, dependiendo la visión (indígena u occidental) desde la que sea visto; pero al mismo tiempo, observando la Fig. 6, puedo afirmar que la cosmovisión indígena y occidental, en algunos casos, se encuentran ya en sincretismo.

Fig. 6. Análisis del personaje El Tentzon con base en la visión indígena y la visión occidental. Autora: Berenize Galicia Isasmendi. 2004. Tesis inédita: La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.



29. El informante fue Epifanio Guerrero.

Análisis del Relato 1. Para comprender este relato, es preciso hacerlo a partir de la visión indígena que es con la que se origina (a pesar de que su actual celebración consiste en una misa y la colocación de una cruz), en la que el personaje es visto como parte del mundo sobrenatural[30] porque encontramos que en la cordillera del *Tentzon* los pobladores identifican el lugar para venerar a la divinidad que los va a dotar de agua y vida, poseedor de características mágicas[31], parte de la naturaleza[32] y un elemento del paisaje concebido como benigno. Refiriéndome a la cosmovisión indígena, encontramos que la figura del Cerro concentra un conjunto amplio de significados, todos de importancia para la concepción del mundo a manera de paisaje cultural:

a) El cerro es concebido como un depósito de aguas inagotables. El agua es importante porque los habitantes de Mesoamérica eran agricultores y casi todos dependían de la estación de lluvias, del temporal. Las aguas, según esta creencia, se guardan en los cerros, pues son como dice Sahagún: "vasos grandes o como casas llenos de agua; y que cuando fuese menester se romperán y saldrá el agua que dentro está, y anegará la tierra"[33].

b) Depósito de semillas inagotables (maíz, frijol, chile,...) que permiten realizar los cultivos y constituyen la base de la alimentación. Bajo el cerro corren ríos o brazos de mar que conectan con otros cerros, lagunas, estanques y ríos. Lugar donde vive el dios Tláloc, nombre que según Alfonso Caso, en *El pueblo del sol*, quiere decir: "el que hace brotar", antigua divinidad de la lluvia. También viven ahí los ayudantes de Tláloc, los llamados Tlaloques.

c) El cerro tiene un corazón que le da vida, en este caso es *El Tentzon*, como dicen los informantes, es "el espíritu de la montaña",

---

30. Entendiendo como sobrenatural "lo que pertenece a un orden de existencia independiente o por encima del natural; que se relaciona con él o se comporta fuera de las leyes de la naturaleza y no puede ser explicado por ellas; que es extraordinario o prodigioso". *Diccionario del español usual en México.* México, Colmex, 1996, pág. 829.

31. Entendiendo magia como las "acciones sobrenaturales que se realizan para lograr fines instrumentales, como conseguir amor o dinero, castigar a un enemigo o proteger a un amigo. Afirma conexiones causales que no tienen existencia demostrable en el mundo natural". Luhrmann, Tanya. "Magia", *Diccionario de antropología*..., op.cit., pág. 325.

32. Entendiendo natural como el "conjunto de seres [...] no originados por la mano del hombre [...] se opone a lo artificial, elaborado y creado por el ser humano". *Enciclopedia Hispánica.* E.U.A., Rand McNall&Company, 1993, pág. 322.

33. Palabras de Fray Bernardino de Sahagún, en: Heyden, Doris. "La matriz de la tierra", Broda, Johanna; Iwaniszewski, Stanislaw; Maupomé, Lucrecia (eds.). *Aqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica.* México, UNAM, 1956, pág. 344.

el que reside dentro y a quien también puede entendérsele como una advocación del propio Tláloc.

d) Al cerro, los indígenas llevan ofrendas al dios a cambio del agua y la semilla para sus cultivos, esto es actualmente, pero antes la ofrenda al dios era por medio de corazones de niños sacrificados.

e) El cerro es el lugar donde reside el Dios Patrono.

Análisis del Relato 2 y 3. Estos se refieren a la visión occidental a través de la cual el lugar considerado como sagrado es visto como maligno, el nombre de la cordillera, *El Tentzon* es identificado como un ser antropomorfo y no sólo se refiere a "El viejito", ya que adquiere una nueva carga semántica y ahora es el Diablo, sabiendo que después del proceso de evangelización, los dioses indígenas son asociados por los españoles con el Diablo, su personalidad se degrada y todo lo relativo a ellos hace referencia a personajes malignos. Por lo general se hace referencia al Diablo con: la Serpiente o el Charro, entre otros, que dota de riquezas a cambio de su alma. El cerro también es capaz de atraer y como ejemplo se ubica a la gente encontrada en *El Tentzon*, quienes generalmente son personas trastornadas de sus facultades mentales, halladas por habitantes del pueblo. Estos personajes son identificados como malignos, por un lado, representan algo misterioso para los pobladores y, por otro, son muestra clara de gente que ha caído bajo el encanto del Diablo. En el cerro siempre se encuentra una cueva, que será la representación de la puerta, el medio para ingresar, en este caso, para ver al *Tentzon* o para dirigirse al cielo y al inframundo. Pero la entrada es restringida, ya que sólo los dioses y los magos (chamanes) pueden ingresar, suele suceder que si un hombre cualquiera entra, puede morir porque el trato con lo sobrenatural es altamente peligroso. "Las cuevas [...] penetraban hasta el inframundo [...]. La cueva, entonces, es el lugar de los antecesores, el lugar de la vida, pero también de la muerte"[34].

Análisis del Relato 4. Este es un claro ejemplo del sincretismo entre las dos visiones, las cuales coinciden cuando se le ve como parte del mundo natural, algunas veces identificado por los habitantes como cerro, lugar de gran valor para la comunidad ya que es considerado como la gran herencia de los abuelitos y además como el dador de material aprovechable del que se puede obtener leña, agua y comida para el ganado.

34. Ibídem, pág. 512.

Por lo tanto, observando la figura 6 y atendiendo a la explicación de los cuatro relatos podemos afirmar que la cosmovisión de los pobladores del municipio de Atoyatempan-Puebla se sustenta a través de una visión indígena y occidental, perfectamente identificables, las cuales también pueden encontrarse en sincretismo y sin representar algún tipo de contradicción o incongruencia para los pobladores. Entonces, *El Tentzon*, el viejito, es el lugar comprado a los antiguos hacendados españoles y herencia de los abuelos, es el lugar en el que se coloca una cruz y se hace misa para pedir la lluvia cada 3 de mayo (rito que recuerda las antiguas ofrendas indígenas al dios Tláloc, dador de agua y vida) y es el diablo que lo habita, encargado de atraer a la gente hasta sus dominios, dador de riquezas materiales y muerte.

A manera de cierre

En la comunidad de Atoyatempan la gente mayor que conserva gran parte de esta riqueza, lamentablemente va falleciendo y en la actualidad es muy común encontrarnos con generaciones jóvenes que ya no se sienten vinculadas, ni interesadas en la vida de su propia tradición. Aún cuando hay personas dispuestas a brindar sus historias, experiencias y concepciones del mundo, saben que su conocimiento no es valorado, ni interesa a sus familiares, vecinos y amigos, que no buscan su saber. Walter Ong dijo "cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada, de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla"[35]. Por lo tanto, este trabajo es importante como homenaje y método de conservación de la memoria de los abuelos y su difusión es fundamental.

Anexos

Leyenda de Isidoro López[36]. *Tenía harta valor, sí, era un chaparrito, no era grande cuando lo mataron su papá, era chamaco, entos venían subiendo, y a su papá lo fueron a esperar, adonde hay hartas piedras grandotas, ahí lo mataron y ese Isidoro se escapó, se regresó, se fue, fue a subir a otro lado. Y entonces, pues yo creo, que de muina […] comenzó después a vengarse, andaba así, se andaba huyendo, porque mató uno en San Pablo, mató una señora y un hombre. Mataba porque fue a decir que lo fueran a levantar su papá, pero que dijo el presidente, ¡ah, ahí*

35. Ong, Walter. *Oralidad…*, op.cit., pág. 20.

36. Este texto corresponde a la única entrevista en la que yo no participé y que dio origen a este proyecto, fue grabada en el año de 1992 por mi padre Anastacio Galicia Núñez, mientras platicaba con mi abuelo †Mauro Galicia Hernández.

que esté tirado!, no quisieron, por eso se amuinó más y comenzó a matar. A veces pasaba en el pueblo, así a caballo, mató a uno en Huiloapan que le dicen, allá lo mató uno primero. Pero no cualquiera lo mataba, sabía quiénes eran sus enemigos y a los que no les hacía nada les decía: "haber si me ayudan en algo"; como ya le tenían miedo le daban, ten allí está, así comenzó. Ya sus compañeros de Isidoro no querían, pues ya no, le decían, ya no hagas eso mejor para que se acabe todo esto, pero él no, quería acabar con todos los que lo mataron a su papá. En Tlalneshpan[37] *lo iban a agarrar, allá estaba trabajando, pero no, no lo agarraron. Después así andaba, porque en Tehuacan, también allá ya lo iban a agarrar, porque fue a saludar a su tía y un hombre que lo vio y que lo siguió y él se dio cuenta, lo iban siguiendo, que se mete, en este, cómo se dice, en la oficina del correo, se mete y fue a salir a otra puerta, eh mientras el otro le habló a un gendarme; que lo iban a agarrar pero él salió de por el otro lado, se fue. Se disfrazaba mucho, a veces andaba como viejito, con un bastón, a veces andaba de tejano, así entraba, porque lo conocían. Una vez que salió herido, lo curó el difunto Andrés, allá en su casa se estaba, cuando allí lo llamaron el doctor. Pero dicen que, quién sabe si era cierto, dicen que andaba llevando mago, magia pero quién sabe, yo eso no lo creo, bueno puede, se dice que le encontraron tres limones, así ¡grandes! y envueltos con muchos colores de listón y hartas alfileres, así cruzados, que así lo encontraron, hum quién sabe qué indicaba eso, pero así me dicen.*

La vestimenta de los abuelitos[38]**.** *La vestimenta tradicional de Atoyatempan, de los primeros grupos popolocas y que los mixtecos siguieron tomando en cuenta, era un manto que se llamaba cezote, negro, de lana, tenía que ser de lana, tejido, largo, aproximadamente como dos metros, porque tenía que enrollar el cuerpo de la mujer, era la vestimenta de la mujer. Tenía que enrollar el cuerpo y le daban unos dobleces como tipo Kimono y lo volvían a regresar y luego sobre él iba una cinta de lana, pero de color lila, el cezote de hilo negro y la cinta que se amarraban en la cintura era para apretarlo, con una blusa de manta bordada en colores, de mangas cortas, bordada en colores y regularmente iban descalzas o de huaraches. Los señores llevaban un calzón de manta y una camisa de manta, con unos huaraches cruzados o cerrados con la punta abierta, era lo más común, eran unos huaraches*

37. Topónimo voz del náhuatl que significa: tlalli "tierra", neshtli "ceniza" y pan "lugar de". "Lugar de la tierra cenicienta".
38. El informante fue Francisco Ortiz Méndez.

cerrados y ya para las primeras épocas de la colonia, se les aumentó a los hombres, su sombrero de lona.

Huiclatzin[39]**.** *Pones agua a hervir con sal de grano (sal blanca), pones dos litros de agua. Esta hierbita sólo se da en marzo y abril. Le quitas los palitos más gruesos, la limpia bien, no se lavan ni nada. Se pican con cuchillo que quede lo más picado posible y cuando ya va a hervir el agua le echas el huiclatzin y no lo vas a mover solito que hierva y suba. Cuando suba no le metes la cuchara le echas agua fría para que se baje y no se riegue. Le puedes echar chiles guachinangos o serranos verdes, o los puedes asar aparte y los picas y cuando estés comiendo le puedes ir echando al gusto, y con tortillas calientes, así se acostumbra. Se cuecen en 45 minutos, se sienten suaves.*

Xocoatole[40]**.** *Se hace de maíz azul y lo pones a remojar con pura agua, como unas 8 horas y lo llevas al molino. Antes lo martajaban con metate, yo todavía vi a abuelita como lo hacía así. Aquí lo puedes agriar como aquí venden mucho atole de ese, le puedes comprar a alguna señora, le dicen algunos nanqui o xocoatl*[41]*, es agua o atole agrio, se saca de lo mismo. O sea que ponen tantita agua caliente, pero que no hierva, que se caliente nada más y deshaces ahí la masa, el maíz que moliste, lo deshaces, va a salir molidito como si fuera una masa, pero que no es nixtamal, es puro maíz, lo revuelves en el agua y ya después le echas esa agua que te digo, el nancle y se tiene que agriar, en unas como seis horas. Y ya pones tu olla, aquí ya no lo hacen de barro, te digo nomás las viejitas, pero ya uno lo hace con unos botes especiales para hacer atole, son de lámina, pero es lámina gruesa porque no se te pega y ya pones a hervir agua. Después con un cedazo o coladera vas a sacudir lo que martajaste, que pase sin masa,*



Fig. 7. Xocoatole, 2004. Fotografía: Tesis inédita. La tradición oral en el municipio de Atoyatempan-Puebla.

39. La informante fue Alicia Navarro Galicia.
40. Ibídem.
41. Nanqui, nacle, sonancle o xocoatl, voces del náhuatl que hacen referencia al “agua agria” que se utiliza para preparar el xocoatole.

o sea sin lo que está martajado, tienes que sacudirlo, pegarle al cedazo que es especial para ese atole, porque tiene los hoyitos más pequeños para que pase sólo el agua. Y tiene que hervir, ya dejas que se enfríe. Cuando lo sirves le echas sus frijoles pero nada más hervidos, con sal, aquí se acostumbra que muchos le echan tequezquite al coserlos, pero a veces nada más sal. Y el atole lo sirven en unos tazones floreados. (Fig. 7)

La casa grande del pueblo: Hacienda de San Antonio Matute (Jalisco, México)

Carpóforo Rivero Silva
Doctorado Ciudad, Territorio y Sustentabilidad. Universidad de Guadalajara, México
caforo@hotmail.com

Resumen
A partir del debate sobre la indivisibilidad entre los aspectos material e inmaterial del patrimonio cultural, este artículo muestra el avance de un trabajo más amplio que indaga en la relación de dependencia que existe entre el patrimonio arquitectónico y la tradición de un pueblo, para entender el modo en el que las formas de vida tradicionales encuentran en el patrimonio construido un referente material de los sentidos originales en base a lo cual desarrollar cualquier cambio, evolución y adaptación a los tiempos presentes, que es el origen para un verdadero desarrollo en torno al patrimonio cultural. Para ello se toma como caso de estudio la 'casa grande' de la hacienda y la comunidad de San Antonio Matute en Jalisco, México.
Palabras clave: Tradición, patrimonio arquitectónico, estilos de vida, medio rural.

Abstract
From the debate on indivisibility between the material and intangible aspects of cultural heritage, this article shows the progress of a broader work that inquires the relationship of dependence between the architectural heritage and people's traditions to understand the way in which traditional lifestyles find in the built heritage a material reference of the original senses on the basis of which any change develops, evolution and adaptation to the present times, which is the origin for a true development around the cultural heritage. For this, the 'big house' of the hacienda and the community of San Antonio Matute in Jalisco, Mexico are taken as a case of study.
Key words: *Tradition, architectural heritage, lifestyles, rural environment.*

Introducción

El presente artículo se desprende como síntesis del avance de un trabajo más amplio realizado como tesis doctoral.

Esta investigación se inserta en un debate que sigue vigente en la actualidad sobre la relación entre los elementos materiales e inmateriales del patrimonio cultural. La necesaria relación de dependencia que existe entre ambas categorías y que surgió como debate, sobre todo, a raíz de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO en el año 2003.

Lo que se pretende es entender el papel que juega el patrimonio arquitectónico de un pueblo en la continuidad de los modos de vida en el medio rural, la manera en que el patrimonio construido sirve como referente material en la construcción social de la realidad de una comunidad.

En busca de cumplir con este objetivo se toma, concretamente, como caso de estudio la 'casa grande' de la hacienda de San Antonio Matute para ver la manera en que este elemento patrimonial funciona como referente material simbólico organizador, estructurador de los modos de vida, en la construcción de su cotidianeidad, la manera en que marca los ritmos de la vida del pueblo.

Resulta clave en este trabajo tomar en cuenta la percepción que el propio pueblo tiene de su patrimonio cultural para entender la forma en que éste actúa dentro del proceso de afirmación de la identidad cultural.

Se trata, pues, de un estudio cualitativo en el que se aborda la investigación desde un enfoque antropológico-etnográfico con un respaldo teórico en la fenomenología.

Planteamiento del problema

Es necesario partir desde el concepto de cultura para entenderlo de manera general desde la noción antropológica como conjunto de valores, costumbres, conocimientos, normas de comportamiento, modos de vida, conjunto de símbolos y forma de organización social[1].

La cultura de un pueblo es el resultado de dos componentes principales: la comunidad, aquella población que aporta la memoria del devenir histórico, así como la conciencia para su continuidad en el presente y el imaginario que la proyecta hacia el futuro, conformantes de un proceso de construcción a lo largo de generaciones; y el territorio, como espacio ocupado al que la comunidad debe adaptarse, del que depende para su supervivencia y el que le ofrece los recursos que la van a definir[2].

A su vez, la cultura, como universo que ampara tanto aspectos materiales como inmateriales, se apoya o manifiesta, entre otros, a través de las tradiciones (en el presente trabajo de investigación la tradición en el medio rural va a ser entendida como modo de vida, hábito, comportamiento), que según las necesidades sociales, económicas, religiosas, etc., marcan (o han marcado durante toda su historia) las formas de construir de un pueblo que adquiere así identidad cultural propia.

Los bienes (materiales e inmateriales) generados por una cultura se convierten en patrimonio cultural cuando se valoran y presentan como símbolos, justificante (demostración) de la existencia de una determinada identidad cultural[3].

Se debe resaltar, entonces, el papel que juega el patrimonio arquitectónico como conservador de la cultura, pero sobre todo la complementariedad que existe entre patrimonio arquitectónico y tradición rural, ya que la propia concepción del hecho patrimonial se fundamenta en la inmaterialidad de los valores que lo motivan,

1. Agudo Torrico, Juan. "Cultura, patrimonio etnológico e identidad", *PH Boletín,* Instituto andaluz del patrimonio histórico, n.º 29, 1999; Bonfil Batalla, Guillermo. "Nuestro patrimonio cultural, un laberinto de significados", *Patrimonio Cultural y Turismo*, Cuadernos 3. Conaculta, 2003 (1991); García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989; Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa, Duodécima reimpresión: septiembre 2003. Título del original en inglés: *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., Nueva York, 1973; Giménez, Gilberto. "La concepción simbólica de la cultura", *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Capítulo I, México: Conaculta-ITESO, 2007.

2. Caballero Leguizamón, Jorge Enrique. "Propuesta de formación integral en arquitectura a partir del patrimonio", *Revista de Arquitectura*, n.º 10, Universidad Católica de Colombia, Colombia, Redalyc, 2008, págs. 75-95.

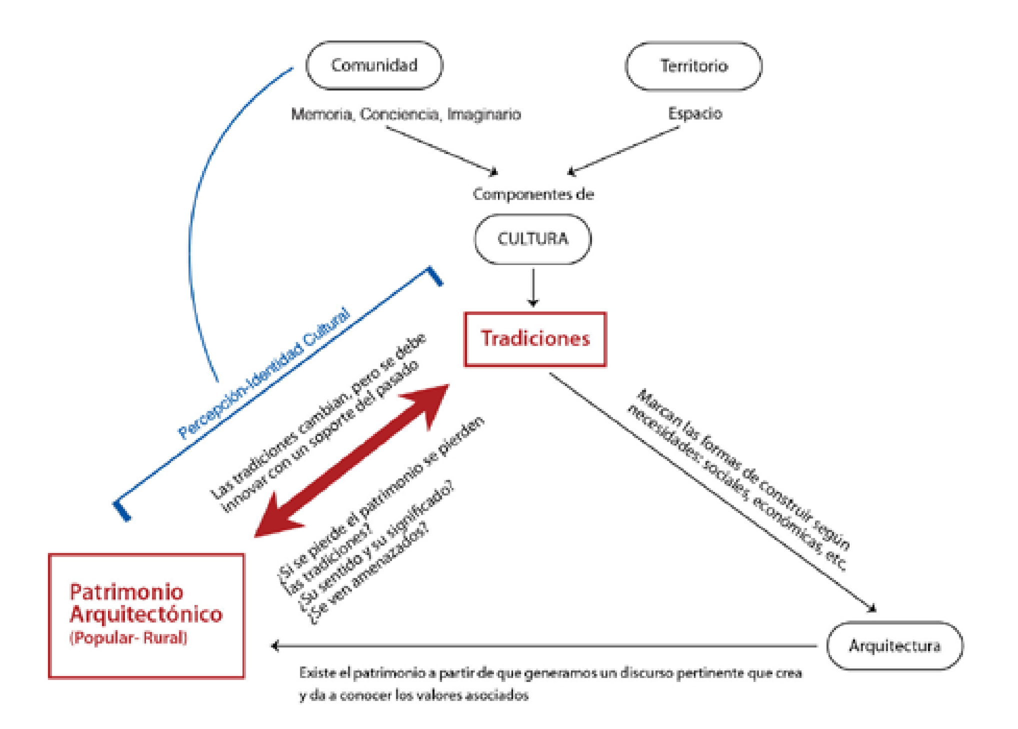
3. Agudo Torrico, Juan. "Patrimonio etnológico y juego de identidades", *Revista andaluza de antropología*, Patrimonio cultural y derechos colectivos, n.º 2, 2012, págs. 3-24.

aunque, por otro lado, el denominado patrimonio inmaterial es apreciado porque se materializa[4].

Se establece así una circularidad que considera la tradición rural como motivadora de la ejecución de una determinada arquitectura que al existir como patrimonio arquitectónico supone un elemento fundamental para la continuidad de la propia tradición rural. Con todo, se debe atender a la importancia que juega el patrimonio arquitectónico de un pueblo en la preservación de su misma tradición. Pero teniendo presente el modo en que la comunidad percibe y se identifica con esta relación entre tradición, entendida como modo de vida, hábito y comportamiento, y patrimonio arquitectónico como soporte de los significados originales de la tradición rural en los que se fundamenta toda evolución y cambio de la misma tradición.

Tradición y patrimonio arquitectónico son construcciones sociales cuyos significados cambian dependiendo de la época, el tiempo histórico y quienes los emplean[5], es decir, de la forma en que son percibidos por la población local en cada momento histórico y en la forma en que valoran y se relacionan con ellos de manera cotidiana.

Fig. 1. Organizador de realización propia.



4. Ibídem.
5. Marcos Arévalo, Javier. "La tradición, el patrimonio y la identidad", *Patrimonio Etnológico*. Universidad de Extremadura, 2005, págs. 925-934.

Justificación

El planteamiento de este trabajo se justifica dentro del debate en cuanto a la indivisibilidad del patrimonio cultural material e inmaterial que en la actualidad sigue vigente.

A partir, sobre todo, del año 2003 que se celebró la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO se centró la atención y se puso énfasis en estudios y políticas para su declaración y protección, llegando incluso a provocar la división entre lo material y lo inmaterial, separando valores y significados de ambos aspectos de la cultura, o como aspecto humano creador y enriquecedor del patrimonio arquitectónico. Desde este momento, lo intangible ocupa una gran parte en los estudios patrimoniales.

Entre tanto se iba generando un debate sobre la urgencia de concebir la cultura y el patrimonio cultural de manera integral, dejando las separaciones entre los aspectos material e inmaterial[6]. En el que la cuestión fundamental era "determinar si ambos aspectos son discernibles y si pueden ubicarse en categorías separadas"[7].

El debate que gira en torno a la indivisibilidad entre lo material y lo inmaterial del patrimonio cultural se fortalece, con la celebración del XXXIII Symposium Internacional de Conservación del Patrimonio Cultural realizado en Coatepec, Veracruz, por parte del ICOMOS Mexicano, en octubre del 2013: *El patrimonio inmaterial y material como categorías inseparables del patrimonio cultural.* Cuyo fundamento es "la necesidad de propiciar la indivisibilidad del patrimonio material e inmaterial y garantizar que se reúnan tal como lo reconoce la comunidad que lo mantiene vivo".

En los últimos años, la tendencia ha sido estudiar de manera separada estos dos grandes ámbitos del patrimonio. Puede ser que la utilidad de tal separación sirva para una mejor metodología y estudio en profundidad, pero en la práctica el tratamiento patrimonial debe hacerse de forma integral en sus aspectos material e inmaterial[8]. Más aún si consideramos el patrimonio en su articulación con lo social, puesto que, en definitiva, el patrimonio cultural pertenece a la comunidad que a lo largo de la historia lo ha creado y preservado. Una comunidad que necesita el patrimonio cultural como aspecto fundamental en su afirmación presente y proyección futura en base

6. Pérez Ruíz, Maya Lorena. "Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía", *Patrimonio cultural y Turismo.* Cuadernos 9, Conaculta, México D.F., 2004, págs. 13-28.

7. Millán, Saúl. "Cultura y patrimonio intangible: contribuciones de la antropología", *Patrimonio cultural y Turismo*. Cuadernos 9, Conaculta, México D.F., 2004, pág. 68.

8. Malo González, Claudio. *Arte y cultura popular*. Biblioteca digital andina. Obra suministrada por la Universidad del Azuay, Ecuador, 2006.

al reconocimiento y valoración que hace a través de la percepción y los usos a los que los destine.

En cuanto a la articulación del patrimonio cultural con el aspecto social y, se puede decir que también respecto a la forma en que se percibe, Néstor García Canclini advertía ya en 1989 que "en los estudios y debates sobre la modernidad latinoamericana la cuestión de los usos sociales del patrimonio sigue ausente"[9]. Y volvía a insistir en lo mismo diez años más tarde cuando planteaba cuestiones sobre el público y el usuario, ¿cómo usa el patrimonio? ¿De qué manera se apropia de él? ¿Cómo lo relaciona con su vida cotidiana?[10]. Son cuestiones sobre pertenencia, apropiación, percepción, sobre las que todavía queda trabajo por hacer.

En definitiva, "es pertinente reflexionar y profundizar en el análisis de la relación que se da entre los testimonios materiales de la herencia colectiva y los valores patrimoniales de carácter inmaterial"[11], atendiendo a su articulación con lo social, la forma en que la población percibe sus recursos patrimoniales y el uso que hace de ellos. Ya que el patrimonio cultural, "entendido como recurso estratégico, puede y debe ser un polar fundamental en el momento de diseñar estrategias de futuro, en cuanto que el componente cultural es fundamental en cualquier proyecto de desarrollo, si realmente queremos que sea útil a la sociedad local"[12].

Cultura y patrimonio cultural desde una concepción semiótica

Clifford Geertz definía la cultura desde un punto de vista semiótico como un "esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actividades frente a la vida"[13].

Esta definición supone el punto de partida para autores[14] que ofrecen diferentes conceptualizaciones en las que se encuentran

9. García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas...*, op.cit., pág. 150.

10. García Canclini, Néstor. "Los usos sociales del patrimonio", *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio.* Consejería de cultura, Junta de Andalucía, 1999, págs. 16-33.

11. Gómez Arriola, Ignacio. "La inseparable relación: lo tangible y lo intangible en el patrimonio cultural. El caso de Santa Cruz el Grande, Jalisco", *Hereditas*, Dirección de Patrimonio Mundial del INAH, 2011, pág. 28.

12. Troitiño Vinuesa, Miguel Ángel. "Patrimonio cultural: valorización, economía y reutilización funcional", *Culturinnova*, Jornadas de Gestión Cultural, La Palma, 2003.

13. Geertz, Clifford. *La interpretación de...*, op.cit., pág. 88.

14. Agudo Torrico, Juan. "Cultura, patrimonio etnológico...", op.cit.; Bonfil Batalla, Guillermo. "Nuestro patrimonio cultural...", op.cit.; Giménez, Gilberto. "La concepción simbólica...", op.cit.

elementos comunes en tanto estructuración y organización de una comunidad, en base a unos símbolos y normas colectivas, pero sobre todo al considerarla como el motor que mueve a una sociedad en un contexto determinado, refiriéndose ante todo al momento actual.

"Toda sociedad va acumulando un acervo de elementos culturales"[15] que son considerados como propios y conforman el patrimonio cultural. Es la herencia de un conjunto de bienes culturales que se destacan del resto y se presentan como simbolizadores de la totalidad de una cultura, en definitiva de su identidad[16].

La cultura y el patrimonio cultural como selección de elementos que la representa comparten el carácter dinámico, cambiante, adaptativo a los tiempos y, a su vez, de eficacia simbólica de una tradición y un patrimonio material con los que son perfectamente compatibles[17].

En esta eficacia simbólica, según la interpretación que Nivón y Rosas[18] hacen de Geertz, los símbolos significativos se deben entender como soluciones a la vida cotidiana que guían las experiencias de los individuos. Los símbolos suponen una fuente de información externa que los individuos usan para organizar su experiencia y sus relaciones sociales, son un patrón o modelo que perfilan la conducta pública. En definitiva, los símbolos son clave en la formación de los modos de vida que le son propios a una comunidad y los distingue de otras, generando por tanto identidad a un grupo. A lo que Bourdieu denominaba estilo de vida en sus estudios sobre el habitus[19].

Indivisibilidad del patrimonio cultural: arquitectura y tradición

Dentro de la amplitud que representa el concepto de patrimonio cultural, este trabajo se centra en dos categorías específicas, el patrimonio inmueble o construido y las tradiciones para tratar de encontrar características comunes que los hacen indisociables.

Para el primero interesa lo establecido en la Carta del Patrimonio Vernáculo Construido ratificada en México en 1999, que en su definición destaca aspectos importantes como ser el resultado de la sociedad, irregular y sin embargo ordenado, un lugar de vida contemporánea a la vez que memoria de la historia de la sociedad.

15. Bonfil Batalla, Guillermo. "Nuestro patrimonio cultural...", op.cit., págs. 45-70.

16. Giménez, Gilberto. "Patrimonio e identidad frente a la globalización", *Patrimonio Cultural y Turismo.* Cuadernos 13, Conaculta, 2005, pág. 176.

17. Agudo Torrico, Juan. "Cultura, patrimonio etnológico...", op.cit.

18. Nivón, Eduardo; Rosas, Ana María. "Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura", *Alteridades* 1(1), 1991, págs. 40-49.

19. Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales.* Bilbao, Editorial Desclee de Brouwer, S.A., España, 2000, págs. 24-37.

Es tanto el trabajo del hombre como del tiempo, un modo natural y tradicional de adaptación de la comunidad a su hábitat. Forma parte de un proceso continuo con cambios y adaptación constante a las necesidades sociales y ambientales.

Para el segundo, la tradición, en este trabajo, es entendida desde una visión antropológica como modos de vida, hábitos y comportamientos. La tradición es "la herencia colectiva, el legado del pasado, pero también su renovación en el presente"[20]. Se destaca su carácter vital, dinámico, de adaptación continua, de progreso, su perdurabilidad en el tiempo, que es su esencia, la transmisión continua, que la hace permanecer de generación en generación y que obliga a la tradición a ir cambiando, "tiene que cambiar si quiere sobrevivir". Pero atendiendo al grado de cambio, ya que la tradición se apoya en su origen (pasado), que le da sentido a una comunidad, que supone su propia existencia[21].

Una de las formas en que Carlos Herejón trata sobre la permanencia de la tradición es el "no coincidente con el continuum de la historia"[22]. En esta forma explica que la tradición, en su acción de transmisión, se corta en algún momento de la historia pero gracias a la existencia de un elemento material la cadena se puede rehacer. Es decir, que si la tradición pierde su continuidad pero se mantiene un soporte físico que la recuerde, se puede recuperar y continuar, o al menos entender y explicar, por lo que se puede decir que para los intereses del presente trabajo mantiene una relación de dependencia con respecto al patrimonio arquitectónico. Cualquier evolución "necesita un respaldo en el pasado que avale 'un modo de ser' en el presente"[23], ya que "ningún acto humano puede imaginarse ni realizarse más que a partir de un acervo cultural previo"[24].

En definitiva, comparando la forma en que la Carta del Patrimonio Vernáculo Construido define a esta categoría del patrimonio arquitectónico con las características fundamentales del concepto de tradición, se encuentran coincidencias sobresalientes que los hacen indisociables.

El patrimonio arquitectónico vernáculo es resultado de una sociedad, a lo largo del tiempo, y a través de la tradición que es, en sí misma, tanto la acción de entregar como la transmisión del objeto.

---

20. Marcos Arévalo, Javier. "La tradición, el patrimonio...", op.cit., pág. 926.
21. Herrejón Peredo, Carlos. "Tradición. Esbozo de algunos conceptos", *Relaciones*, n.º 59, El Colegio de Michoacán, 1994, págs. 135-149.
22. Ibídem.
23. Agudo Torrico, Juan. "Cultura, patrimonio etnológico...", op.cit., pág. 42.
24. Bonfil Batalla, Guillermo. "Nuestro patrimonio cultural...", op.cit., pág. 48.

El primero es un lugar de vida contemporánea y memoria histórica, así como la tradición es el legado del pasado y su renovación en el presente. El segundo se deriva de los usos, costumbres y modos de vida en un proceso continuo de cambio y adaptación a las necesidades del presente, en tanto que la tradición si no evoluciona, con un carácter dinámico y vital, pierde sentido y desaparece. Ambos son la expresión de la identidad de una comunidad.

San Antonio Matute y la 'casa grande' de su hacienda

Con el fin de ver lo que hasta ahora ha sido planteado de manera teórica, se toma como caso de estudio la población de San Antonio Matute y la 'casa grande' de su hacienda. Lo que se pretende es analizar el papel que juega la hacienda de este pueblo como elemento patrimonial en la organización de la vida de la comunidad, como centralidad simbólica que estructura los modos de vida.

San Antonio Matute es una localidad perteneciente al municipio de Ameca que adquirió la categoría de Delegación en 1972. Se encuentra al suroeste de Guadalajara, la ciudad principal más cercana a esta población, a una distancia de 60 kilómetros.

Esta distancia considera a San Antonio Matute como una población intermedia en tanto a la cercanía o lejanía de un núcleo urbano emisor de influencias que pudieran alterar en mayor o en menor medida los modos de vida y la percepción y valoración de su patrimonio cultural. Ya que las relaciones rural-urbano y tradición-modernidad deben ser tomadas en consideración a la hora de hablar de percepciones.

Fig. 2. Realización propia en base a mapa de Google.

Dentro del estado de Jalisco se inserta en la demarcación denominada Región Valles y dentro de ella al valle de Ameca. Se ubica concretamente a 10 kilómetros de la cabecera municipal Ameca y al pie del cerro de Ameca (también llamado cerro Grande o cerro del Águila).

Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en el censo realizado en el año 2010 San Antonio Matute contaba con 2225 habitantes. Sin embargo, en la actualidad, los pobladores estiman una cantidad superior a los 3000 habitantes. En este aspecto es importante señalar que San Antonio Matute tiene un alto índice de migración hacia los Estados Unidos, aunque no se tiene un dato exacto, los pobladores estiman que un tercio de la población es migrante y reside en el país del norte.

Cuenta con los servicios básicos de luz eléctrica, suministro de agua potable, drenaje, transporte, salud, etc. Pero resulta interesante que en esta pequeña localidad se encuentran todos los servicios escolares desde preescolar hasta licenciatura. Y es que uno de los principales intereses del Comisariado Ejidal de San Antonio Matute siempre fue la educación, desde que la hacienda pasara a sus manos después del último hacendado propietario.

Hoy día sigue siendo una propiedad ejidal compuesta por 255 ejidatarios, que se organizan a través del Comisariado Ejidal para la administración de sus tierras, todo lo referente a los cultivos y la venta de sus cosechas.

La actividad económica principal del pueblo está claramente marcada. Ésta es la explotación agrícola de la caña de azúcar, que además como actividad agrícola está estrechamente ligada a la hacienda, que desde sus inicios estuvo dedicada a la explotación agropecuaria de este territorio, y todo el legado histórico que se deriva de esta actividad.

Dentro del poblado, la hacienda de San Antonio Matute, concretamente la casa habitación o 'casa grande' como la conocen los locales, presenta ciertas características que resaltan su interés como caso de estudio.

Ocupa un lugar central en la localidad, pudiendo ejercer (precisamente es lo que se está analizando) como eje organizador de la vida de la comunidad. Es propiedad del ejido, es decir, pertenece al pueblo. Esto es por demás interesante, ya que la mayoría de las haciendas del territorio ya son propiedades privadas, orientadas hacia usos hoteleros o para celebración de eventos. Sin embargo la hacienda de San Antonio Matute pertenece a la comunidad, por lo que esta hacienda más que cualquier otra fortalece los sentidos de apropiación y pertenencia por parte del pueblo, por lo tanto el fortalecimiento de su identidad cultural. Y a pesar de pertenecer al pueblo y estar actualmente sin uso alguno (la hacienda está vacía y cerrada) se encuentra en un excelente estado de conservación, dadas las circunstancias, es decir, los pocos recursos que se le destinan.

Fig. 3 Realización propia en base a mapa de Google.



Historia de San Antonio Matute y su hacienda

El origen de la propiedad a la que perteneció la hacienda de San Antonio Matute se puede encontrar en el siglo XVI. Entonces, el virrey Velasco, donó en forma de merced real estas tierras a Martín de Hernani. Después de cesiones, préstamos y rentas entre varios propietarios, llega a manos de la familia Topete en el siglo XVII. Fue el capitán Agustín Topete, a principios del siglo XVIII quien llamó a este territorio San Antonio Cuacome.

A principios del siglo XIX pasa a formar parte de las posesiones de la familia Cañedo, siendo José Ignacio Reyes Cañedo y Arróniz el primer propietario. Al casarse su hijo, José Ignacio Eustaquio Cañedo y Valdivieso, con Juana Eugenia Matute y Cañedo, les fue entregado como regalo de bodas la extensión que conformó la hacienda de San Antonio Cuacome, que en honor a la esposa cambió su nombre a San Antonio Matute. Hay que entender que los terrenos de la Hacienda de San Antonio Matute formaban parte de la hacienda de El Cabezón, y se desprendió de éste último al celebrarse el matrimonio mencionado, como regalo de boda. Aunque no se sabe con certeza cuándo fue construida la casa principal de la hacienda, para este tiempo ya existía y el nuevo matrimonio mandó hacer arreglos sobre el edificio.

A finales del siglo XIX la hacienda fue comprada por José Ignacio Llano y su esposa María Arce. Los últimos propietarios fueron sus hijos Antonio, Enrique, Ignacio y María, hasta 1937[25]. En este año, bajo el mandato del presidente Lázaro Cárdenas, en cumplimiento de uno de los grandes objetivos de la Revolución Mexicana: el reparto agrario, recogido en la Constitución de 1917, llevó a cabo la ley de la reforma agraria, por lo que en 1937 la familia Llano Arce

25. García Fernández, Estrellita; Guerrero Muñoz, Francisco. *Haciendas del Valle de Ameca. Guía histórico-arquitectónica.* Universidad de Guadalajara, 2007.

abandonó su propiedad y el terreno de la hacienda de San Antonio Matute pasó a manos del pueblo en forma de ejido.

Descripción física de la 'casa grande' de la hacienda

La 'casa grande' de la hacienda cuenta con 44 habitaciones en dos pisos. Algunas de estas habitaciones tienen sus techos y partes bajas de las paredes decoradas con pinturas en las que se nota que se trató de seguir una influencia del Art Decó, con temas geométricos y vegetales. Cuenta con cinco patios que comunican a través de corredores las habitaciones en el interior en los que se encuentran fuentes y una variada vegetación.

En la fachada lateral se abre la puerta principal de ingreso, flanqueada por tres arcos de medio punto. Se llega a ella a través de la huerta que era el jardín principal de la casa, en la que hoy se elevan altos árboles de mango. Ahí mismo se halla un baño en el que se calentaba el agua con leña por debajo del piso.

La que fue puerta principal en los inicios de la hacienda fue tapada por una remodelación que le añadió a la casa la capilla. Esta capilla sigue un estilo neoclásico, de cruz latina, con una cúpula sobre tambor en la que se insertan seis vitrales que fueron encargados a Toledo por la familia Cañedo. Una espadaña remata la capilla. Delante de la capilla se abre un jardín con palmeras y fuentes delimitado por una balaustrada.

Estado de conservación y usos

Del casco de la hacienda hay una gran parte desaparecida o en ruinas, como son las caballerizas o el espacio que se destinaba a la producción, en donde quedan restos de arcos o la chimenea para la producción del piloncillo. Existe una parte conservada, en la que hoy está la oficina de la delegación y el salón del Comisariado Ejidal, que correspondían a la tienda, enfermería, escuela y cocina. Se conserva la huerta, que era el jardín particular de los hacendados, hoy una parte se ha convertido en plaza principal del pueblo y otra parte sigue siendo jardín.

Lo que mejor se conserva es la 'casa grande', el edificio habitación que ocupaban los hacendados, y la capilla, que sigue ejerciendo la misma función religiosa hoy en día. Aunque toda la madera de puertas, ventanas y escaleras se ha perdido, y se nota un deterioro severo en muchas pinturas decorativas de techos y paredes, se puede considerar que la estructura de la hacienda es sólida.

Después de que los últimos propietarios la abandonaran y pasara a ser propiedad de la comunidad ejidal, la hacienda quedó vacía y cerrada por algunos años hasta que empezó a tener otros usos.

Sirvió como sede del Sistema de Desarrollo Integral de la Familia (DIF). También se estableció un módulo de especialización en producción agrícola, acorde con la actividad económica del pueblo. Se le dio en comodato a la Universidad de Guadalajara que estableció la sede del bachillerato, hasta que el ejido le dio un terreno para que construyeran su edificio. Y llegó a tenerlo de nuevo la Universidad de Guadalajara con la intención de establecer ahí un centro cultural, aunque quedó solo como un proyecto que no llegó a desarrollarse.

En la actualidad la 'casa grande' de la hacienda permanece cerrada, vacía y deteriorándose poco a poco por la falta de uso y el mantenimiento adecuado. Sin embargo, los terrenos delante de la hacienda que son parte del casco, en el que todavía hay una delimitación, albergan acciones de la vida del pueblo como fiestas (patrias, del patrón, …), celebraciones religiosas, e incluso en ese terreno justo delante de la 'casa grande' se ubica hoy un campo de futbol en el que hay actividad diaria.



Fig. 4. 'Casa grande' y capilla. Fotografía: Carpóforo Rivero Silva.



Fig. 5. Interior de la 'casa grande'. Fotografía: Carpóforo Rivero Silva.

Percepciones de la comunidad local

El análisis de la percepción que la comunidad de San Antonio Matute tiene de la 'casa grande' de su hacienda es una parte importante del trabajo de investigación que se está desarrollando dentro de la tesis doctoral, pero aún está en proceso.

A falta de un resultado que arroje una interpretación y conclusiones finales, lo que se presenta en este artículo es una breve síntesis del avance de las percepciones recogidas hasta el momento. Las principales técnicas usadas para este fin son la observación directa y participativa y la entrevista semiestructurada que trata de abarcar diferentes sectores de la población local.

Ejidatarios

De los 3000 habitantes, aproximadamente, de San Antonio Matute, solo 255 son ejidatarios, es decir, son los propietarios legales de las tierras de la localidad que incluye la hacienda. Es importante mencionar esto porque, en definitiva, este pequeño grupo es el dueño de la 'casa grande' y quienes tienen la última palabra en cualquier decisión y acción sobre el edificio.

En entrevista con algunos miembros del Comisariado Ejidal queda claro el orgullo que tienen por su hacienda, un fuerte sentimiento de apropiación, pertenencia y propiedad por su patrimonio al igual que por su tierra.

Existe preocupación por la conservación de la 'casa grande', sobre todo por la falta de recursos tanto humanos y técnicos, como económicos para el mantenimiento del inmueble, así como un gran interés por darle uso a su hacienda, ya que son conscientes de la riqueza que tienen y los beneficios que pudiera traer al pueblo. Sin embargo, a la vez que se muestran abiertos a propuestas de proyectos que puedan resultar positivos, también expresan un gran celo, y es que tienen miedo de que pueda peligrar su régimen de propiedad.

La 'casa grande' de la hacienda es el principal, de manera única y exclusiva, elemento simbólico del pueblo. Funciona como centro religioso, social, de festividades tradicionales,… Aunque en general la vida se dispersa por la localidad, la hacienda sigue siendo una centralidad para la vida de la comunidad.

Sin embargo, cuando se les pregunta directamente por la forma en que la ven y valoran expresan cierta indiferencia, algo que en principio se puede asociar al carácter de cotidianeidad en la relación. Se refieren a la hacienda como algo que está ahí, cerrada, sin

uso. También expresan cierta vergüenza por el desconocimiento que tienen sobre lo suyo, su historia[26].

Población general

Se entrevistan habitantes de diferentes edades, género y ocupaciones y de manera unificada existe una visión generalizada de la hacienda: es el principal referente simbólico, centralidad de la vida del pueblo. Sin embargo, ocurre lo mismo que con el grupo anterior en cuanto a su valorización y relación con la cotidianeidad: es algo que está ahí, cerrado, sin uso. Expresan que son los pocos visitantes que llegan los que realmente se fijan en ella.

Los entrevistados coinciden también en algo que contradice a lo que expresan los ejidatarios sobre la preocupación por su conservación y uso. Si bien es verdad que son celosos de su propiedad y temen que desaparezca su patrimonio, también lo es que esto les lleva a no hacer nada ni a abrirse a que otros lo hagan.

Entre la población general existe un gran desconocimiento sobre la propia historia local y de la hacienda en particular, son pocos los que pueden narrar algo al respecto. Los pobladores que superan los 45 años tienen una mayor perspectiva de lo que se ha ido perdiendo de este patrimonio, que dicen ha sido bastante, en parte por ignorancia y en parte por falta de cuidado.

En concreto, César Calderón Mayorga, de 47 años de edad, profesor universitario, originario y habitante de San Antonio Matute, siente que los ejidatarios lo ven todavía como un símbolo de la lucha agraria, sin embargo dice que la hacienda es un símbolo que los representa a todos, ejidatarios o no, y que parte de la población ve una mala gestión del edificio porque se le podría sacar provecho, pero "los ejidatarios no dejan por su celo y miedo, no hacen nada".

El propio César Calderón concluye: "la hacienda sí es un referente importante, el más importante, para la gente y la vida en San Antonio Matute, aunque la vida se dispersa por el pueblo y no todo ocurre en torno a la hacienda sigue siendo el centro simbólico para la vida de la población"[27].

---

26. Personas entrevistadas el 13 de enero de 2016: Álvaro Daniel Corona, Delegado de San Antonio Matute y miembro del comisariado ejidal; Juan Manuel Tejeda Quijada, Presidente del comisariado ejidal; Aristeo Delgadillo Vázquez, Subdelegado y miembro del comisariado ejidal; Antonio Castillo Gómez, ejidatario.

27. De los pobladores seleccionados, se toma para este artículo el testimonio de las siguientes personas entrevistadas el día 27 de julio de 2016: J. Santos Rizo, 92 años, antiguo ejidatario; César Calderón Mayorga, 47 años, profesor universitario; Mariana Reyes Cano, 32 años, encargada de la biblioteca; Jorge Manuel Palomera, 23 años, decorador y organizador de eventos.

Conclusiones

Como ya se mencionó, lo que se presenta en este artículo es el avance de un trabajo de investigación doctoral en proceso, por lo que las conclusiones no pueden ser definitivas. Así que de manera preliminar se expone lo siguiente.

Lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles. En efecto, todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales[28].

El patrimonio se constituye como un símbolo que conlleva la interiorización por parte de las personas, las cuales "se convierten en miembros de una colectividad y orientan recíprocamente sus propias actitudes adquiriendo la conciencia de una común pertenencia a una misma entidad social"[29].

Resulta imprescindible tomar en cuenta la percepción que un pueblo tiene de su patrimonio cultural para entender la forma en que se produce actualmente la construcción social de dicho patrimonio en el medio rural. Y a partir de aquí determinar la relación de dependencia que existe entre el patrimonio arquitectónico y la tradición rural, es decir, entre el patrimonio arquitectónico y los modos de vida, hábitos y comportamientos en el medio rural. Dicho de otro modo, entender el modo en el que la tradición rural encuentra en el patrimonio arquitectónico un referente de los sentidos originales en base a lo cual desarrolla cualquier cambio, evolución y adaptación a los tiempos presentes.

En definitiva, con el peligro de desaparición del patrimonio arquitectónico y, en consecuencia, la posibilidad de que la tradición rural se vacíe de significado y pierda continuidad, la identidad cultural de las comunidades se ve amenazada. Este aspecto identitario es clave para el desarrollo de un pueblo, ya que si un grupo se siente parte de algo muestra preocupación y participa por el mejoramiento de lo que considera propio[30].

28. Geertz, Clifford. *La interpretación de…*, op.cit.
29. Giménez, Gilberto. "Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Época II. Vol. V. n.º 9, Colima, 1999, págs. 25-57.
30. Giménez, Gilberto. "La cultura como identidad y la identidad como cultura", *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores*. Guadalajara, Jalisco, 2005.

Cosmogonía de los *wixaritari* a través de un *nierika*

Beatriz Carrera Maldonado
Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", México
beatriz@beatrizcarrera.com

Resumen
Los huicholes o *wixaritari*, un grupo étnico originario de la región centro-norte de México, han desarrollado nuevas formas de expresión artística en las que fusionan los estilos tradicional y contemporáneo. Tal es el caso de las piezas realizadas en estambre, también llamadas *nierika* –esta palabra tiene múltiples y profundos significados–, que por lo general son producto de visiones sagradas. A su vez, han encontrado dinámicas para preservar y difundir sus costumbres; por ejemplo, socializar algunos de sus mitos con los "mestizos" y narrarlos de manera simplificada para explicar sus obras de arte.
En este artículo se abordan aspectos de su cosmogonía, basados en un *nierika* de José Benítez Sánchez. La pieza fue elaborada en el año 2000 y donada al Museo Zacatecano dos años después. Su autor ha sido considerado como el más grande artista huichol, galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003, en el rubro de artes y tradiciones populares.
Palabras clave: *wixaritari*, *wixarika*, huichol, cosmogonía, *nierika*, Zacatecas.

Abstract
Huicholes or wixaritari, an ethnic group native to the north-centre of Mexico, have developed new artistic ways to express themselves merging traditional and contemporary styles. As an example, we can observe the nearika or painting yarns, which commonly is the reflection of sacred visions. Also, they have found other mechanism to preserve and share their traditions; for example, some of their myths have been oversimplified to be able to explain their art to the "mestizos".
This article discusses some areas of their cosmogony, focusing on a nearika by José Benítez Sánchez, which was created in 2000 and it was donated

to the Museo Zacatecano in 2002. José has been considered as the greatest huichol artist and, in 2003, he was awarded with the Premio Nacional de Ciencias y Artes for art and popular traditions.
Keywords: *wixaritari, wixarika, huichol, cosmogony, nearika, Zacatecas.*

Los *wixaritari*

Los huicholes se autodenominan como *wixaritari* o *wixarika,* en singular. Están asentados en la región del Gran Nayar[1], localizada en la zona meridional de la Sierra Madre Occidental de México, cuyo territorio abarca los estados de Nayarit, Jalisco, Durango y Zacatecas. En la comarca también habitan coras, tepehuanes del sur y mexicaneros[2].

Este territorio, también conocido como *Huicot*, se caracteriza por tener elevaciones de mil a tres mil metros sobre el nivel del mar; sus barrancas lo convierten en una zona de difícil acceso. Cabe mencionar que su patrón de asentamiento es disperso, se ha estimado la existencia de 400 rancherías en un área de 4,107 kilómetros[3]. En la figura 1, se puede observar el territorio tradicional de los huicholes.

1. Boege Schmidt, Eckart et al. *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008, pág. 76, <http://www.cdi.gob.mx/biodiversidad/biodiversidad_2_dos_48-79_eckart_boege.pdf>, (consultado el 20 de diciembre de 2016).
2. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México, Artes de México y del Mundo S.A. de C.V. y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Publicaciones, 2013, pág. 15.
3. "Atlas de los pueblos indígenas de México", <http://www.cdi.gob.mx/atlas/>, (consultado el 19 de diciembre de 2016).



Fig. 1. Mapa del territorio tradicional *wixarika*. Fuente: "Territorio tradicional de los huicholes", *Artes de México. Arte huichol,* n.° 75, 2005, págs. 10 y 11; y Villegas, Leobardo. "Dioses, mitos, templos, símbolos: El universo religioso de los huicholes", *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos,* Sevilla, Nueva Época, n.° 3, ene-jun, 2016, pág. 12. <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/download/1718/1542>, (consultado el 20 de diciembre de 2016).

Su dispersión geográfica es explicada a través de un antiguo mito que involucra al Padre Sol *Tayau* y a la Gran Madre *Nakawé* (diosa de la tierra y el crecimiento), en el que se concluye que "el rebaño vive en paz en lugares aislados"[4]. Los *wixaritari* denominan a su lengua como *tewi niukiyari* (palabras de la gente)[5], que pertenece a la rama cora-huichol de la familia yuto-nahua[6], integrada por el náhuatl, el pima, el yaqui, el cora y el tepehuano[7].

De acuerdo con cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)[8], en México, siete de cada 100 habitantes de tres años y más hablan alguna de las 72 lenguas indígenas existentes, es decir, 7'382,785 personas. Las lenguas más habladas son náhuatl, maya y tseltal. En cuanto al huichol, lo hablan 26,029 hombres y 26,454 mujeres de tres años y más; 52,483 hablantes en total. En el

---

4. Villanueva Peredo, Plácido. "Les relations entre les huichols et les animaux", Dionne, Hélène. *L'Oeil Amérindien, regards sur l'animal*. Québec, Museé de la civilisation y Les éditions du Septentrion, 1991, pág. 56.

5. "Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas", <http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=596:huicholes-wirraritari-o-wirrarika-&catid=54:monografias-de-los-pueblos-indigenas&Itemid=62>, (consultado el 8 de diciembre de 2016).

6. Neurath, Johannes. *Huicholes*. México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en México, 2003, págs. 6-7, <http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/huicholes.pdf>, (consultado el 20 de diciembre de 2016).

7. "Comisión Nacional para el Desarrollo...", op.cit.

8. Encuesta Intercensal 2015.

año 2000, el INEGI[9] reportaba 29,673 hablantes en los estados de Nayarit, Jalisco, Durango y Zacatecas, una década después[10] la cifra era de 45,601.

Cabe mencionar que los *wixaritari* preservan características de un pueblo seminómada, "su vida religiosa, política y económica está organizada de tal modo que constantemente cambian de lugar de residencia"[11]. Respecto de sus actividades productivas, se dedican a la agricultura, la pesca y la caza de autoconsumo. Sus cultivos esenciales son maíz, calabaza, amaranto, frijol, chile y algunos frutos.

Cosmogonía *wixarika*

De manera tradicional, el territorio sagrado de los *wixaritari* abarca cinco regiones naturales que, de acuerdo con "los postulados de la exégesis indígena", atañen a los puntos cardinales con su correspondiente centro, los cuales determinan "los extremos de la zona ancestral y delimitan el universo huichol"[12].

Las cinco zonas más importantes para el pueblo *wixarika* son: al **Norte,** *Hauxamanaka*: localizada en la sierra del estado de Durango, ahí está el Cerro Gordo; al **Sur,** *Xapawiyeme*: ubicada en el lago de Chapala, en el estado de Jalisco, zona en la que se halla la Isla de los Alacranes; al **Este**, *Wirikuta*: situada en la Sierra de Catorce y el desierto de San Luis Potosí, en donde se encuentra el cerro *Paritek+a* o *Re' unari;* al **Oeste,** en el Océano Pacifico, en el mar y costas del estado de Nayarit, se localiza *Haramaratsie*, en donde se ubica el pequeño islote *Waxiewe* (piedra blanca); y al **centro,** las grutas sagradas de *Te'akata,* localizadas en la sierra huichol, en el estado de Jalisco[13].

Al unir los puntos de los cinco santuarios se forma una figura que corresponde a la cruz romboide, "emblema cosmogónico por excelencia de los huicholes, en donde es posible reconocer la concepción que sobre el universo se tiene, a partir de la cual el cosmos es dividido estructuralmente en cuatro partes y un centro, a manera de quincunce"[14]. Dichos sitios sagrados se unen mediante los peregrinajes que realizan en sentido Norte-Sur y Oeste-Este, ambos incluyen el punto central en su recorrido.

---

9. "Atlas de los pueblos indígenas…", op.cit.
10. INEGI. Censo de población y vivienda 2010.
11. "Atlas de los pueblos indígenas…", op.cit.
12. Neurath, Johannes et al. "Pueblos indígenas de México y agua: Huicholes (Wixarika)", *Atlas de Culturas del Agua en América Latina y el Caribe*. México, UNESCO, 2008, págs. 16-17, <http://www.unesco.org.uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Mexico/05_Huicholes.pdf>, (consultado el 20 de diciembre de 2016).
13. Cfr. Ibídem; Villegas, Leobardo. "Dioses, mitos, templos, símbolos…", op.cit., pág. 12.
14. Neurath, Johannes et al. "Pueblos indígenas de México…", op.cit.

Los dioses "representan a los elementos de la naturaleza [moran en los] cerros, ojos de agua, piedras, charcas, plantas y animales"[15]. Al identificarlos como personas de gran edad, los consideran como "antepasados"[16] y cada *wixarika* se reconoce como su hijo. Para los *wixaritari*, las memorias y conocimientos de sus antepasados o divinidades están escritos en la naturaleza, por lo cual es necesario aprender a leerla para adquirir esa sabiduría[17].

Uno de los rasgos que caracteriza su religión es la relación que guardan el maíz, el venado y el peyote, ya que son elementos primordiales de su teogonía. En consecuencia, "la organización material y temporal de la vida gira muchas veces alrededor de ellos", incluidos las fiestas tradicionales y los rituales[18]. Los huicholes representan el "sustento vital" a través del maíz y el venado, mientras que el peyote se convierte en el "intermediario entre el hombre y las deidades", al fungir como vía para "trascender el mundo profano" y ser "la manifestación material más obvia de lo sagrado"[19].

Los tres *kawitu*

Los *wixaritari* se refieren a sus mitos cosmogónicos como "*kawitu*, el camino de la oruga *kawi*, que guía a los peregrinos. Al final, la oruga se transforma en mariposa al igual que los iniciantes se transforman en iniciados"[20]. Sus narraciones sagradas no cuestionan "por qué hay algo en vez de nada" ni figuran "la creación *ex nihilo*", describen el origen de la vida organizada y tal parece que para ellos siempre ha existido el caos[21]. Existen diversas versiones y a todas se les considera como auténticas, pues no impera una considerada como oficial u original. De tal suerte que los narradores o *kawiterutsixi* (*kawiteru* en singular) sólo "son portavoces creativos"[22]. Los mitos cosmogónicos huicholes se dividen en tres grandes ciclos:

1) Origen del mundo. Abordan la "salida de los antepasados del mar y su búsqueda del lugar del Amanecer"[23], así como del origen del

---

15. Ibídem.
16. "Comisión Nacional para el Desarrollo...", op.cit.
17. Juránková, Magda. "El perfil comunicativo de los huicholes que viven en la ciudad", *Comunicación y Sociedad*, n.° 7, enero 2007, págs. 149 y 150. *Fuente Académica*, EBSCO*host*, (consultado el 16 de diciembre de 2016).
18. "Atlas de los pueblos indígenas...", op.cit.
19. Ibídem.
20. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes*..., op.cit., pág. 81.
21. Neurath, Johannes. *Las fiestas de la Casa Grande*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad de Guadalajara, 2002, pág. 232.
22. Villegas, Leobardo. "Dioses, mitos, templos, símbolos...", op.cit., págs. 18-22.
23. Neurath, Johannes. *Huicholes*..., op.cit., págs. 21-23; Villegas, Leobardo. "Dioses, mitos, templos, símbolos...", op.cit., pág. 7.

tiempo. Es decir, la "peregrinación originaria" que hicieron los dioses "del mar al desierto, del lugar de la oscuridad al lugar del amanecer, del Poniente a Oriente", la cual instauró el mundo, al crearse los sitios por donde transitaban durante su recorrido divino[24].

2) La creación del maíz y el origen de los seres humanos. Versa sobre *Wakatame*, el primer cultivador, cómo es salvado de un diluvio, y el surgimiento de la primera mujer. Narra su travesía en canoa "de *Hauxamanaka* a *Xapawiyemeta*, es decir, del Cerro Gordo, ubicado en la sierra de Durango, al lago de Chapala. Privilegia el eje Norte-Sur"[25].

3) Vida de Cristo, la Virgen de Guadalupe. Son honrados durante la Semana Santa y, además de aludir a dichas figuras, también abordan "la creación de los animales domésticos, del dinero y de otros objetos asociados con los mestizos"[26], como el metal.

El *mara'akame* o chamán

Para los huicholes, "el mundo tiene una dimensión sagrada que es considerada de gran poder y cuya manipulación está a cargo de especialistas como los *mara´akate*"[27] (en singular *mara'akame*), "quienes por medio del sueño penetran en el mundo de los dioses, estableciendo un nexo entre lo sagrado y lo profano"[28]. Los *mara'akate* deben de poseer un amplio conocimiento y son de las personas más respetadas en la comunidad. El cargo suele ser hereditario, aunque existe la posibilidad de recibir un llamado espiritual para efectuar esa tarea[29].

Este grupo étnico le otorga un gran poder a la palabra, sobre todo a las pronunciadas por los chamanes. Asimila su cultura a través de los sentidos, incluso existe una ceremonia religiosa (*Yuimakwaxa*) dedicada a los niños para enseñarles a confiar en lo que perciben mediante los mismos[30].

El maíz

El cultivo del maíz "forma parte de una ceremonia cuya realización es un *sine qua non* para la existencia de todo el sistema simbólico"[31] de los huicholes. Es una actividad vinculada con la religión y "sólo

24. Villegas, Leobardo. "Dioses, mitos, templos, símbolos...", op.cit., pág. 7.
25. Ibídem.
26. Neurath, Johannes. *Huicholes*..., op.cit.
27. Juránková, Magda. "El perfil comunicativo de los huicholes...", op.cit., pág. 151.
28. "Comisión Nacional para el Desarrollo...", op.cit.
29. Cfr. Hammerschlag, Carl Allen. "The Huichol Offering: a Shamanic Healing Journey", *Journal of Religion & Health*, n.° 2, vol. 48, junio 2009, págs. 246-258. *Fuente Académica*, EBSCO*host*, (consultado el 16 de diciembre de 2016).
30. Cfr. Juránková, Magda. "El perfil comunicativo de los huicholes...", op.cit., págs. 151-152.
31. Neurath, Johannes. *Las fiestas*..., op.cit., pág. 121.

quienes siembran las variantes sagradas del maíz pueden participar en las ceremonias parentales o comunales, y únicamente quienes participan en estas ceremonias tienen derecho al usufructo de la tierra"[32].

El coamil, "es decir, la milpa trabajada con bastón plantador o coa"[33], es de temporal. Por tanto, "la principal actividad de subsistencia siempre se relaciona con un calendario solar, que es, por ende, también un calendario festivo y ritual"[34]. Las principales fiestas se vinculan a tres tiempos fundamentales del cultivo del maíz: "la preparación del coamil, la siembra y la obtención de los primeros frutos"[35]. Las otras son las "ceremonias sincréticas"[36], relacionadas con el ciclo cristiano, y atañen a la organización política. Por otra parte, la peregrinación a *Wirikuta* se realiza en el tiempo de sequía, con el propósito de "recolectar peyote para las ceremonias y hallar a los dioses para «encontrar la vida»"[37].

El *nierika*

El *nierika* (plural *nierikate*) es considerado el símbolo más importante de los huicholes. Con esta palabra se nombran distintos objetos, pues su significado depende de las condiciones rituales; también puede hacer referencia a personas y no sólo a imágenes. Algunas acepciones corresponden a mejilla, rostro, retrato, dibujo, fotografía, obra de arte[38]; aunque también hacen referencia a imagen, escudo, representación[39] o a visiones místicas. Los *nierikate* pueden ser objetos rituales, ofrendas, escudos, espejos utilizados por los *mara'akate*, tablas artesanales de estambre; o significar la adquisición del "don de ver", tener "la capacidad de pasar del otro lado de la realidad"[40].

La palabra *nierika* tiene su raíz en el verbo *nieriya,* que significa ver[41]; se refiere tanto a los "instrumentos de visión" como al "don de ver" o "visiones rituales que buscan los iniciantes para crear al mundo"[42]. El "don de ver" o el "don del *nierika*" faculta al *mara'akame* para curar a los enfermos, al poder diagnosticar los padecimientos

32. Neurath, Johannes. *Huicholes*…, op.cit., pág. 9.
33. Ibídem.
34. Neurath, Johannes. *Las fiestas*…, op.cit., pág. 121.
35. Neurath, Johannes. *Huicholes*…, op.cit., pág. 21.
36. "Comisión Nacional para el Desarrollo…", op.cit.
37. "Atlas de los pueblos indígenas…", op.cit.
38. Cfr. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes*…, op.cit., pág. 37.
39. Neurath, Johannes. *Las fiestas*…, op.cit., pág. 177.
40. Ibídem.
41. Neurath, Johannes. "Shifting ontologies in huichol ritual art". *Anthropology & Humanism*, vol. 40, n.° 1, junio 2015, pág. 65. *Fuente Académica*, EBSCO*host*, (consultado el 16 de diciembre de 2016).
42. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes*…, op.cit., pág. 37.

y ubicar su origen, así como para presidir ceremonias tradicionales. Esta virtud se obtiene a través del cumplimiento a cabalidad de las tradiciones de los antepasados, además de haber visitado los sitios sagrados. Así, "los iniciados adquieren corazón y memoria (*iyari*), lo que les permite mantener el don de la percepción trascendental o *nierika*"[43].

Acerca del *nierika* como protección, Lumholtz, en su *Tratado sobre el arte simbólico huichol,* describió a los *neali'ka* (escudos frontales) como "objetos tejidos, redondos o poligonales"[44], cuya razón de ser era defensiva. Al extinguirse las batallas, "las armas (como los escudos y las flechas) se transformaron en objetos rituales"[45]. En la actualidad, ese "escudo frontal" protegería al peregrino "contra las distracciones y las tentaciones que se presentan a lo largo del camino ritual"[46]. Al mismo tiempo, quienes pretendan visitar los sitios sagrados, requieren ofrendar *nierika* para salvaguardarse "de los riesgos de lo sagrado"[47].

El *nierika* como arte

Para elaborar los cuadros de estambre, los huicholes utilizan la cera producida por las abejas americanas sin aguijón, conocida como cera de Campeche; y, para el soporte, tabla de triplay o fibracel. Para empezar, amasan la cera y la extienden sobre una de las caras de la tabla, hacen el dibujo y continúan con la aplicación del estambre, la cual comienza en los bordes, luego en las siluetas de las figuras y, por último, las rellenan. Después, el artista firma su obra al reverso y, ante la solicitud de los compradores, suele incluir una breve descripción de la misma[48].

Algunas de las semejanzas que comparten tanto las piezas expuestas en museos como las tablillas *nierika*, además de su proceso de elaboración y de ser producto de visiones místicas, es que son "una oración objetivada en una ofrenda colorida y, finalmente, una imagen gráfica de los dioses"[49]. Para los *wixaritari*, tanto el chamán como el artista contribuyen a la permanencia del "cosmos ordenado":

---

43. Negrín, Juan. "Corazón, memoria y visiones", *Artes de México. Arte Huichol*, n.° 75, 2005, pág. 41.
44. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes*..., op.cit., pág. 37.
45. Ibídem.
46. Negrín, Juan. "Corazón, memoria y...", op.cit., págs. 42-43.
47. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes*..., op.cit., pág. 38.
48. Ibídem, pág. 78; Neurath, Johannes et. al. "Materiales del arte huichol", *Artes de México. Arte huichol*, n.° 75, 2005, pág. 32.
49. Cfr. Villegas, Leobardo. "Dioses, mitos, templos, símbolos...", op.cit., pág. 43.

el primero, a través de su "mágica fuerza visionaria"[50]; y el segundo, al plasmar sus visiones. Su labor tiene similitudes, con la salvedad de que el grado de iniciación de los *mara'akate* es mayor[51].

En las piezas de estambre, los *nierikate*, no es posible hacer una distinción entre el significado y el significante, inclusive la imagen plasmada no se concibe sólo como una "representación", es decir, los elementos que aparecen son ellos en pleno derecho, no sólo sus imágenes. Por lo anterior, se considera que, en el *nierika*, "los dioses crean el universo en el momento en que se revelan dentro de un cuadro que, de forma paradójica, es su *nierika*, su visión"[52].

La dificultad principal en torno a estas obras es entender que, como se trata de piezas rituales, suelen dar cuenta de fases distintas de un mismo proceso que al final se condensa en una sola imagen y, por eso, los motivos representados pueden referir al mismo tiempo lo que se ofrenda a los dioses, lo que se espera recibir de ellos y a los dioses mismos. Se trata, pues, de los seres ancestrales como dones, como donadores y como receptores de dones[53].

Entre lo público y lo privado

El pueblo *wixarika* ha sabido preservar sus tradiciones, ha mantenido viva su cultura y ha desarrollado "nuevas formas de expresión artística con resultados en verdad sorprendentes"[54]. El hecho de que este grupo mantenga cerradas a externos algunas de sus comunidades, sobre todo sus centros ceremoniales –e incluso prohíba su registro fotográfico– y que considere sólo ciertos mitos como aptos "para oídos no indígenas" ha originado la conformación de "un *corpus* informal de historias comercializables que se distinguen de lo que sí se mantiene en «secreto» o se reserva para uso exclusivo de los huicholes"[55].

Con frecuencia, sin proponérselo, los artistas convierten a los *nierikate* en ventanas al universo huichol en las que permanecen ocultos los conocimientos rituales. Es "un ir y venir entre el deseo de crear y la necesidad de platicar algo a los clientes, por un lado, y

50. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes...*, op.cit., pág. 84.
51. Ibídem.
52. Ibíd., pág. 85.
53. Ibíd., pág. 71.
54. Neurath, Johannes. "Ancestros que nacen", *Artes de México. Arte huichol*, n.° 75, 2005, pág. 13.
55. Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes...*, op.cit., págs. 18-19. Cabe mencionar también que la elaboración de las artesanías que comercializan y de las piezas rituales es distinta. Por ejemplo, la geometría característica de las primeras no existe en las segundas, "la chaquira se aplica en ellas de manera diseminada, pues no existe una vinculación con la técnica del bordado". Ibídem, pág. 77.

la obligación ritual de ocultar el conocimiento, por el otro"[56]. Para lo cual, explican de manera muy simple lo que ha sido representado. "Dar vida a imágenes poderosas y mostrarlas no parece ser compatible con el esfuerzo de ocultarlas, pero esto es, exactamente, lo que sucede en el ritual. Se muestra escondiendo y se esconde mostrando"[57].

Para algunos, producir *nierikate* implica "complicarse la vida", pues, para obtener las "visiones trascendentales", deben cumplir las tradiciones, realizar peregrinaciones y participar en los ritos; de no hacerlo, perderían su don y "los dioses que viven en las visiones obtenidas podrían «enojarse», mandarles pesadillas, enfermedades y toda clase de desgracias"[58]. Por lo cual, algunas veces se opta por crear de manera anónima y sin las alusiones religiosas de los cuadros de estambre.

A finales del siglo XIX, los investigadores Carl Lumholtz, León Diguet, Konrad Preuss y Robert Zingg formaron las primeras colecciones del "estilo clásico huichol", mismas que fueron resguardadas en museos de Nueva York, Chicago, París y Berlín[59]. Sin embargo, su fama como artistas no tomó auge hasta mucho después, en la década de 1970, a raíz de los movimientos contraculturales en Estados Unidos. Para esas fechas también comenzaron a operar "centros de producción artesanal fuera de la sierra, en Tepic, Zacatecas, Puerto Vallarta, Ajijic, Guadalajara, Ciudad de México, Real de Catorce y Monterrey"[60]. León Diguet es considerado como el primer promotor de artistas *wixaritari* fuera de México, debido a que en 1898 invitó a un matrimonio huichol a París para vender sus artesanías[61].

Entre 1920 y 1930, el médico belga Enrique Mertens brindaba sus servicios en la sierra y, en lugar de recibir gallinas u otros objetos a cambio, solicitaba bordados, para los que él proporcionaba los materiales. "Así, llegó a reunir un conjunto de piezas que ahora son colección del Museo Zacatecano"[62].

En 1930, David Agüet era el propietario de la primera tienda en la que se intercambiaban algunas piezas de arte *wixarika* entre hui-

---

56. Ibíd., pág. 26.
57. Ibíd., pág. 60.
58. Ibíd.
59. Cfr. Neurath, Johannes. "Ancestros...", op.cit., págs. 13-14; Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes...*, op.cit., pág. 15; y Negrín, Juan. "Protagonistas del arte huichol", *Artes de México. Arte huichol*, n.° 75, 2005, pág. 46.
60. Neurath, Johannes. "Ancestros...", op.cit., pág. 13.
61. Marín García, Jorge Luis. *Rituales y arte huicholes: espacios de frontera entre la sierra y el pavimento* (Tesis doctoral). Colegio de Michoacán A.C. 2011, págs. 142-143, <http://anchecata.colmich.edu.mx/janium/Documentos/Tesis/CD2294.pdf>, (consultado el 21 de diciembre de 2016).
62. Ibídem, págs. 151-152.

choles y mestizos. Él ofrecía artículos para vivir en la sierra y, ante la falta de dinero, a manera de trueque, los artistas ofrecían sus obras[63].

En 1959, organizada por Alfonso Soto Soria, se realizó la primera exposición de arte huichol en México, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco; en ella se presentaron *nierikate* o *itarite* (cuando son cuadrados). Las piezas, en su mayoría anónimas, carecían de significado sagrado[64].

En 1965, el director del Centro Regional de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), el antropólogo Peter Furst conoció al artista *wixarika* Ramón Medina, por mediación del franciscano Ernesto Loera[65]. "El binomio Furst-Medina significó nuevos cambios al arte huichol y una diversificación de los bienes intercambiables de los huicholes con los *teiwarixi*"[66] (los vecinos, no indígenas). Tanto el padre Loera como Furst le habían aconsejado que intentara plasmar ceremonias o ciertas actividades de sus tradiciones, además de estructurar los *nierikate* como una narración de sus mitos, con lo cual surgió un nuevo estilo. El florecimiento de la venta del arte *wixarika* se dio a partir de 1960, cuando los estadounidenses se interesaron por el *nierika*, en particular, por la obra de Ramón Medina, considerada como un "paradigma para el arte huichol"[67].

En la década de 1970, Juan Negrín conoció a artistas *wixaritari* que sobresalían por su estilo de composición, como: José Benítez Sánchez, Guadalupe González Ríos, Tiburcio Carrillo Sandoval, Juan Ríos Martínez y Pablo Taizán de la Cruz; todos discípulos de Ramón Medina[68]. Negrín organizó exposiciones de su trabajo en museos de arte estadounidenses y europeos, antes de presentarlo, en 1986, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México[69], con el propósito de impulsarlos no sólo al difundir su labor, sino también al mejorar las técnicas y materiales que usaban.

Los *nierikate* se consideran piezas de arte contemporáneo y pueden encontrarse en museos y galerías, "son aceptadas y reconocidas sin resistencia como una otredad en esa escena del arte"[70].

---

63. Cfr. Ibíd.
64. Cfr. Negrín, Juan. "Protagonistas...", op.cit., págs. 45-46.
65. Ibídem.
66. Marín García, Jorge Luis. *Rituales y arte huicholes*..., op.cit., págs. 152-153.
67. Ibídem.
68. Cfr. Ibíd., págs. 161-164.
69. Negrín, Juan. "Protagonistas...", op.cit., págs. 47-52.
70. De Orellana, Margarita. "Iniciación a un arte ritual", *Artes de México. Arte huichol*, n.° 75, 2005, pág. 9.

Yukaye Kukame: Caminante Silencioso

José Benítez Sánchez (1938-2009), cuyo nombre en su lengua de origen es Yukaye Kukame (Caminante Silencioso), es considerado como uno de los más grandes artistas huicholes. Originario del Pueblo de San Pablo, también conocido como la Mesa del Jueroche, Nayarit[71], fue criado por su padre y su abuelo, ambos chamanes. Ante la inquietud de seguir sus pasos, a los nueve años de edad comenzó su preparación para convertirse en *mara'akame*[72].

En 1952, tras la muerte de su sus mentores y de una severa lesión en el pie, salió de la comunidad[73] y migró a la costa nayarita, donde trabajó en el campo y, después, como barrendero del Centro Coordinador Indigenista Cora-Huichol de Tepic, lugar en el que además de fungir como intérprete[74], en el marco del plan "Huicholes, Coras, Tepehuanes" (Huicot), colaboraba en proyectos relacionados con la artesanía. Fue entonces, en 1960[75], cuando comenzó a crear *nierikate*: al principio eran piezas sencillas, similares a las tablillas de los rituales huicholes[76], pero al paso del tiempo fueron cada vez más complejas.

En 1972, recorrió de nueva cuenta los sitios sagrados, acompañado por Juan Negrín y bajo la tutela de los *mara'akate* Taizán de la Cruz, los hermanos Pablo y Francisco. Los frutos de dicha empresa se vieron reflejados en la evolución del trabajo de Benítez; sus cuadros se convirtieron "en impresionantes expresiones espirituales de las imágenes y conocimientos que se le dieron en sus sagradas peregrinaciones. Él continuó produciendo prolíficamente para la mayor parte de su vida"[77].

71. Kindl, Olivia. "Pasos del Caminante Silencioso", *Artes de México. Arte huichol*, n.° 75, 2005, págs. 56-59.
72. Misma que duró 25 años: sus antepasados lo guiaban durante sus sueños y él debía realizar ciertas actividades para encontrarse a sí mismo y elaborar los *nierikate*. Pacheco Salvador, Gabriel. "Entrevista con José Benítez", Pacheco Salvador, Gabriel et al. *José Benítez y el arte huichol. La semilla del mundo*. México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, págs. 14-20.
73. Horton, Bárbara. "About the Artist: The Huichol Yarn Paintings of José Benítez Sánchez", *Psychological Perspectives,* vol. 57, n.° 2, abril 2014, pág. 126. *Fuente Académica*, EBSCO*host*, (consultado el 16 de diciembre de 2016).
74. Cfr. Marín García, Jorge Luis. *Rituales y arte huicholes*..., op.cit., págs. 161-164.
75. Cfr. Horton, Bárbara. "About the Artist...", op.cit., págs. 126-127.
76. Cfr. Neurath, Johannes. "José Benítez Sánchez y el arte huichol", *Mexicanísimo*, n.° 21, noviembre 2009, págs. 38-43.
77. Horton, Bárbara. "About the Artist...", op.cit. Cabe destacar que, por una iniciativa que presentó al gobierno del estado de Nayarit el 22 de octubre de 1972, logró fundar, 17 años más tarde, en 1989, la colonia Zitak+a, en Tepic, la cual fue reconocida como un lugar sagrado por todas las autoridades huicholas. Cfr. Kindl, Olivia. "Pasos del Caminante...", págs. 56-59; y Marín García, Jorge Luis. *Rituales y arte huicholes*..., op.cit., págs. 161-164.

Con relación al trabajo de los *wixaritari* y la diferencia entre arte y artesanía, Benítez considera que el arte, las piezas originales, tiene valor porque representa “la respiración de la mente”. Es una especie de reconocimiento al sacrificio que hace quien peregrina por los sitios sagrados, porque efectuar esos recorridos permite hablar de lo que ahí existe. Para Benítez, el *nierika* consiste en la vista, sirve para “ver el rostro de los dioses”[78], ya que es “el punto por el cual podemos ver el mundo”[79].

El trabajo artístico de José Benítez se convirtió en un fenómeno internacional, sus piezas han sido exhibidas en museos de todo el mundo, además de haber participado en más de 40 exposiciones, organizadas por Negrín. En 1999, este último y George Howell donaron uno de sus *nierikate* al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para que fuera exhibido en la sala Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología e Historia, el cual mide 244x122 centímetros y se titula *El Nierika de Tatutsi Xuweri Timaiweme*. Johannes Neurath, uno de los principales estudiosos del tema, se refiere a ella como una “obra maestra del arte universal”.

De igual forma, en 2001, le encargaron un mural para la estación Juárez del tren ligero de Guadalajara, el cual mide 20 metros cuadrados y su título es *La semilla del mundo*[80]. Y, en 2003, recibió el premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de artes y tradiciones populares, otorgado por su trayectoria y aportaciones a este campo. Murió en 2009, tras no poderse recuperar de una cirugía.

El *nierika* de José Benítez Sánchez

La obra que concierne a este artículo fue elaborada por *Yukaye Kukame* en el año 2000, carece de título y tiene un diámetro de 123 centímetros; la técnica es estambre sobre madera, adherido con cera de Campeche[81]. En 2002, fue donada al Museo Zacatecano por Beatriz Beltrán, gracias a las gestiones de Colette Lilly (1937-2016), quien, al lado de su esposo John Lilly (1937-2007), documentó a los *wixaritari* durante más de cuatro décadas[82]. (Ver la figura 2).

A continuación, se presenta de manera textual la descripción hecha por el autor, ubicada en la parte posterior de la pieza:

78. Cfr. Kindl, Olivia. “Pasos del Caminante…”, op.cit., pág. 59.
79. Ibídem.
80. Cfr. Neurath, Johannes. “José Benítez Sánchez …”, op.cit., págs. 38-43.
81. Datos tomados de la ficha técnica de la pieza, proporcionada por el Museo Zacatecano.
82. *Guía del Museo Zacatecano*. México, Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015, pág. 86.



Fig. 2. Obra o *nierika* de José Benítez Sánchez (*Yukaye Kukame* – Caminante Silencioso). Sin título, 2000. Acervo del Museo Zacatecano.

Símbolo de la mujer anciana, el poder del mundo
la diosa imucame así se dio a conocer
el cuerpo del mundo se convierte en una vida
de los dioses los que pensaron en el mundo
así lo reconocen en los tres mundos que fundaron
los dioses en el cuerpo nacieron la
semilla del mundo y se pudo conocer lo
del poder de los lugares sagrados
en los cuatro puntos cardinales a poniente Sutua,
a su Serieta, y oriente Tayata,
al norte Utata, al cielo Taima
así está formado el cuerpo salieron las
ofrendas del lugar sagrado y del
pueblo como el bastón de mando las
flechas las jícaras y el mar y el agua
y el viento y la tierra la semilla
del mundo y la familia...

José Benítez Sánchez
de la comunidad indígena
Huichola Virrarica Iyariega (sic)[83].

83. Descripción tomada de la ficha técnica proporcionada por el Museo Zacatecano.

Cosmogonía de los wixaritari a través de un *nierika*

Acorde con los elementos identificados en la ficha técnica, se presenta a continuación una síntesis de los mitos relacionados con esos personajes de la cosmogonía *wixarika*.

1**. *Takutsi Nakawé* y *Takutsi Imuákame*.** La primera corresponde a la imagen inferior central inversa y sobre ella está la segunda. (Ver la figura 3).



Fig. 3. (Fragmento de la fig. 2). *Takutsi Nakawé y Takutsi Imuákame*. José Benítez Sánchez, 2000. Acervo del Museo Zacatecano.

Nuestra bisabuela *Takutsi* caracteriza la esencia femenina de la fertilidad. "Uno de sus aspectos (*Takutsi Im+ákame*) muele su propia carne con un hueso de metate y lo convierte en masa de maíz para nuestro provecho"[84]. *Takutsi Nakawé* tiene el poder de hacer germinar todo lo que el hombre siembre y también se le considera como la madre de todos los dioses[85]. Es un ser mitológico dual: por una parte, es "la abuela creadora que teje el mundo y hace crecer las plantas con su bastón milagroso; pero, por la otra, cuando adquiere su aspecto de monstruo, «carne vieja» (*nakawé*), es un ser destructivo y bastante perverso"[86], de tal suerte que la mencionan para asustar a los niños cuando se portan mal[87].

84. Negrín, Juan. "Corazón, memoria y...", op.cit., págs. 39-40.
85. Villanueva Peredo, Plácido. "Les relations entre les huichols...", op.cit., pág. 65.
86. Neurath, Johannes. *Las fiestas...*, op.cit., pág. 236.
87. Ibídem.

2. ***Watakame* y la perrita.** Corresponden al mito del diluvio y al surgimiento de la primera mujer. *Watakame* se encuentra a la izquierda y sobre él, la perrita[88]. (Ver la figura 4).

El mito del diluvio nos cuenta que *Watakame* preparaba el campo para sembrar: de día cortaba los árboles y al siguiente aparecían de nuevo; así durante cinco días. Al sexto, decidió investigar y descubrió que de la tierra había aparecido una viejecita. No reconoció a la diosa *Nakawé*, quien, con su bastón, señalaba los puntos cardinales y hacia arriba y abajo para hacer aparecer a los árboles que habían sido talados. Cuando *Watakame* reclamó, ella respondió que trabajaba en vano, pues en cinco días ocurriría un diluvio y debía prepararse: construir una canoa, llevar consigo cinco granos de maíz y de frijol de cada color, lumbre y una perrita negra. Así lo hizo *Watakame* y su canoa estuvo a la deriva por varios años, haciendo travesías hacia cada punto cardinal. Después del quinto año, el agua comenzó a descender.



Fig. 4. (Fragmento de la fig. 2). *Watakame y la perrita*. José Benítez Sánchez, 2000. Acervo del Museo Zacatecano.

Nakawé se convirtió en aire, *Watakame* vivía en una gruta y, cada día, al volver después de haber limpiado el campo, encontraba tortillas para comer, sin saber quién las hacía ni cómo llegaban ahí. Se escondió para averiguarlo y descubrió que la perrita negra, al quitarse la piel, se convertía en mujer. Él se acercó para tirarla al fuego y que se quedara como mujer de manera permanente; así poblaron al mundo[89].

3. ***Takutsi Metseri.*** Nuestra bisabuela Luna es la "patrona del flujo de las estaciones del año y de los lobos, maestros de la cacería" y se ubica en la parte superior central[90]. (Ver figura 5).

En el inicio de los tiempos, los dioses hicieron un gran hoyo en la tierra y encendieron una fogata para descubrir quién sería el Sol. En ella, aventaban a las personas para ver si aparecía el astro y se elevaba al cielo para iluminar todo el planeta, pero no lo encontraron. El niño *Tawewiekame* sabía que era el elegido. Al estar preparado, expuso a los demás dioses porqué él mismo se arrojaría al

88. *Guía del Museo…*, op.cit., pág. 86.
89. Tomado de una cédula del Museo Zacatecano.
90. *Guía del Museo…*, op.cit., pág. 86.

fuego. Llegó ese día y desapareció, no sin antes decir que resurgiría a los cinco días y explicar lo que necesitaba para su evolución. Uno de los chamanes sabía que *Tawewiekame* saldría bajito y que él tendría que levantarlo poco a poco para colocarlo en su lugar, lo cual se hizo en cinco etapas y cantaban en cada una de ellas[91].



Fig. 5. (Fragmento de la fig. 2). *Takutsi Metseri*. José Benítez Sánchez, 2000. Acervo del Museo Zacatecano.

Otras versiones[92] mencionan que tras el niño se aventó una anciana porque sintió lástima de que brincara solito y así se convirtió en la Luna o *Metzeri* (brillo sin calor). Además de que *Tawewiekame* le pidió a su hermano menor que lo buscara en el Oriente y le llevara sus juguetes, una rueda de madera, su arco y flechas, que posteriormente serían sus rayos. *Tawewiekame* le explicó que se convertiría en el *hermano mayor* de los *wixaritari*, *Tamatsi Kauyumari*, el cual es representado por el venado.

4. ***Tamatsi Kauyumari.*** Es considerado como el primer peregrino al Oriente y el mensajero de Dios, ya que traduce las palabras que el *mara'akame* dirige a los dioses y, a su vez, transmite los mensajes que los dioses le confieren al chamán para que los comunique a la

91. Entrevista realizada en Guadalupe, Zacatecas, en febrero de 2012, a la familia García Carvajal, *wixaritari* originarios de Peña Colorada, Huejuquilla, Jalisco.

92. Cfr. Mondragón, Lucia (compiladora) et al. *Relatos huicholes. Wixarika Ixatsikayari*. Tomo 11, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares, 2002, págs. 8-17; Villanueva Peredo, Plácido. "Les relations entre les huichols...", op.cit., págs. 63-64.

comunidad *wixarika*. El venado que está abajo, a la derecha[93], se puede observar a detalle en la figura 6.
5. **Madre del maíz:** Ella fue la primera chamana y la podemos observar arriba a la derecha[94]. (Ver figura 7).

A continuación se presenta una versión que conjuga el mito del nacimiento del maíz[95] y la relación entre *Nakawe*, el maíz, y *Watakame,* el cultivador[96], con base en las similitudes que presentan las fuentes de donde fueron tomadas las narraciones.



Fig. 6. (Fragmento de la fig. 2). *Tamatsi Kauyumari.* José Benítez Sánchez, 2000. Acervo del Museo Zacatecano.

El maíz había nacido en *Prikita*, un sitio sagrado, casa de los ancestros, quienes se habían organizado para formar al mundo. Así, al llegar a la playa y empezar a formar las cosas, construyeron el primer *calihuei,* o casa sagrada; en ella habitaba *Kukurú*, "madre del maíz que siempre crece, la madre joven del maíz". Los huicholes tenían comida, sin embargo desconocían el maíz. Una hormiga comenzó a robárselo y la gente del pueblo de *Watakame* también quería comerlo; les preguntaban cómo conseguirlo y ellas mentían. Así que *Watakame* las siguió para encontrarlo. Tuvo algunos inconvenientes durante su travesía, pero la paloma *Kukurú*, finalmente, fue su guía.

Llegó al *calihuei* y lo recibió la madre del maíz, quien le preguntó a sus hijas si alguna quería irse con *Watakame*. Ellas eran cinco, cada una correspondía a un color diferente. Al no aceptar ninguna, él regresó a su casa y cinco veces volvió por una muchacha. A la quinta vez, la mayor aceptó. Su madre le advirtió a *Watakame* que no la maltratara, le pidió que construyera un *calihuei* para su hija, le explicó cómo debía alimentarla y le prohibió que la pusiera a trabajar durante cinco años. Al sexto, ya podría moler y hacer tortillas.

Al llegar a su pueblo, *Watakame* siguió las indicaciones de su suegra, y así apareció el maíz en su pueblo. Por la noche, en el *calihuei*, él amonto-



Fig. 7. (Fragmento de la fig. 2). *Madre del maíz.* José Benítez Sánchez, 2000. Acervo del Museo Zacatecano.

93. *Guía del Museo…*, op.cit., pág. 86.
94. Ibídem.
95. Cfr. Mondragón, Lucia (compiladora) et al. *Relatos huicholes…*, op.cit., págs. 36-47.
96. Cfr. Villanueva Peredo, Plácido. "Les relations entre les huichols…", op.cit., pág. 66.

nó el maíz en cada uno de los puntos cardinales y el centro. Al amanecer, había mucho: en el Sur, el azul; en el Norte, el colorado; en el Poniente, blanco; en el Oriente, el pinto; y en medio, el amarillo.

Sin embargo, en el cuarto año y durante la época de trabajar la milpa, la madre de *Watakame* regañó a su nuera porque no trabajaba, así que se puso a cocer el maíz y se despellejó; al intentar molerlo, comenzó a sangrar porque machacaba su propia sangre. Al percatarse de la situación, la suegra le dijo que ya no hiciera nada y la esposa de *Watakame* se retiró a su *calihuei*, aunque en realidad había vuelto a casa de su madre.

Cuando *Watakame* fue a buscarla, sus suegros no le permitieron verla: le dijeron que estaba muy maltratada y que no había cumplido su palabra, por lo cual ya no le regalarían más el maíz, sino que se lo venderían. Así que le dieron de cada color, le explicaron que debía sembrar las semillas por cinco años y que el verdadero maíz podría obtenerlo hasta después de ese periodo.

Interpretación de Juan Negrín Fetter

Por la relevancia del texto, se presenta de forma íntegra la interpretación de Juan Negrín[97] sobre el simbolismo contenido en el *nierika* de José Benítez:

Imuákame, el personaje central, es el nombre que se usa para Takutsi, Nuestra Bisabuela, cuando se auto-inmoló moliendo su propia carne con una de sus manos convertidas en hueso y la transformó de esta manera en la primera masa de maíz.

En el Inframundo donde surgió por primera vez, se llamaba Takutsi Nakawé, Nuestra Bisabuela del Crecimiento y el Oráculo del Diluvio (figura inversa inferior central).

La vida se desarrolla sobre la tierra primero desde el poniente en el mar, Sutüa, y del sur, Tserieta (lado izquierdo). Allí se da a conocer Nuestra Madre del Maíz, que aparece por primera vez como la planta en el campo del primer agricultor, Watakame (a la izquierda de la figura femenina con símbolos del maíz), y como su compañera en forma de una perrita negra (encima de él). Del lado opuesto, amanece en el oriente donde nace Nuestro Padre, ayau, el sol, por lo que se llama Tayautá, donde está Nuestro Padre.

Destaca la figura de Nuestro Hermano Mayor, el venado en persona de Tamatsi Kauyumari (abajo a la derecha), que es el guía del Chamán y el primer peregrino al oriente. Allí es inmolado con una flecha votiva que de venado lo transforma en la figura de un peyote

97. Tomada de la ficha técnica de la pieza, proporcionada por el Museo Zacatecano.

que se multiplica. Su ejemplo se sigue para llegar a conocer el movimiento de las lluvias (como serpientes) entre el poniente y el oriente y el sur y el norte, para que en el centro haya un cultivo armonioso.

El chamán mara'akame, hace contacto con Tamatsi Kauyumari a través de una flecha adornada de plumas en el astil con la que se dirige a las astas del Venado y así, con Nuestro Abuelo Fuego, el chamán prototípico. Éste escucha la palabra de Nuestra Bisabuela en el cielo, Nuestra Madre, Taheimá, y le dirige la palabra. A sus pies va un petaquín de otate que usan los chamanes para guardar sus instrumentos sagrados y que simboliza las palabras sagradas (dicho motivo se repite a la izquierda).

La oruga que sale del mar se convierte en mariposa (centro) cuando nace Nuestro Padre en el oriente. La figura de nuestra Bisabuela Imuákame (en el centro inferior), inmolando su carne y transformándose en hueso está coronada por tres flechas votivas deteniendo una jícara de masa de maíz y encima se encuentra El Cerro Gordo, que representa el norte, Utata.

La figura de Nuestra Madre del Maíz está simbolizada sobre la del chamán con la flecha emplumada (a la derecha superior). La primera cantadora o mara'akame, con su flecha emplumada es Nuestra Bisabuela en forma de Nuestra Madre Maíz, saliendo de las aguas del poniente (serpientes alrededor de Watakame).

En el cielo, aparece bajo el nombre de Nuestra Bisabuela Luna, Takutsi Metseri y es la patrona del flujo de las estaciones del año, así como de los lobos (uno a su izquierda) que son los maestros de la cacería. El cazador aprende a seguir su ejemplo para hallar al venado, que es la ofrenda más sagrada, haciendo vigilias en lugares sagrados como la laguna que está al pie del Cerro Gordo del norte. La trampa del venado se dibuja entre unas astas como una figura azul a la derecha de una cabeza de venado. El viento sale como extensiones del cuerpo de Nuestra Bisabuela que se transforma sobre el eje central hasta llegar al nivel celeste donde mueve las nubes y amanece.

Las abejas son como peregrinas que regresan de los cinco puntos cardinales a su nido, donde se encuentra el primer cultivador y la perrita negra, cada cual con un bule que contiene agua sagrada. Las jícaras sagradas se hacen con los bules y están representadas a lo largo del eje central, como complemento a las flechas votivas sin plumas que son como bastones de mando (sic).

Etnias del norte de México: Sonora. Redescubriendo el territorio del desierto mexicano

Erika Shander Tamaura Torres
Instituto Tecnológico de Sonora, México
erika.tamaura@itson.edu.mx

Grace Marlene Rojas Borboa
Instituto Tecnológico de Sonora, México
grace.rojas@itson.edu.mx

Resumen
Se presenta un breve recorrido del mapa cultural étnico en Sonora y una reflexión sobre la influencia hereditaria de los pueblos originarios en su territorio. El desierto de Sonora se sitúa al noroeste de México, limitado al norte con los Estados Unidos, al sur con Sinaloa, al este con Chihuahua y al oeste con el Golfo de California o Mar de Cortés. Su población indígena se constituye por ocho grupos: mayo, yaqui, pima, guarijío, seri, pápago, cucapá, kikapoo. Considerando la frontera con Estados Unidos, varios de ellos tienen carácter social binacional. Por su ubicación geográfica los podemos dividir en tres grupos: pueblos de la sierra, del desierto y del valle.
Palabras clave: Etnias, yaquis, México, Sonora, desierto.

Abstract
It presents a brief tour of the ethnic cultural map in Sonora and a reflection on the hereditary influence of the native peoples in its territory. The Sonoran Desert is located northwest of Mexico, bordered to the north by the United States, to the south by Sinaloa, to the east by Chihuahua, and to the west by the Gulf of California or the Sea of Cortez. Its indigenous population consists of eight groups: mayo, yaqui, pima, guarijío, seri, pápago, cucapá, kikapoo. Considering the border with the United States, several of them have binational social character. By its geographical location we can divide them into three groups: Villages of the sierra, the desert and the valley.
Keywords: *Ethnic, yaquis, Mexico, Sonora, desert.*

El norte, el desierto y los pueblos originarios

El desierto se mueve y tiene vida propia. Ha sido un factor determinante en el establecimiento de los límites de nuestra nacionalidad y ha influido decisivamente en la configuración de las identidades étnicas que han dado forma al complejo cultural del desierto[1].
Alejandro Aguilar



Fig. 1. Alejandro Aguilar Zeleny impartiendo conferencia sobre tradiciones de la semana santa en Sonora en el Museo de Culturas Populares e Indígenas de Sonora. Fotografía: Instituto Sonorense de Cultura, <https://www.flickr.com/photos/iscsonora/albums/72157680896004376>.

El clima del norte de México (principalmente caliente y seco) y el medio geográfico (grandes sierras con profundas barrancas al lado de planicies semidesérticas) determinaron el carácter de sus grupos

1. Aguilar Zeleny, Alejandro. *Gente de Sonora.* Hermosillo, Sonora, México, Producción del Programa de la Unidad Regional de Culturas Populares, 2012.

étnicos. Ambos factores influyeron en su economía (limitando la agricultura a ciertas zonas, haciéndolos depender, en cambio, de la caza, pesca y recolección) y determinaron su cultura material y espiritual[2].

Condicionados en su modo de vida por los aspectos del territorio, la organización social de estos grupos no se dio en forma tan compleja con el sur del país (la Mesoamérica donde existieron configuraciones y núcleos de poblaciones de mayor cantidad de personas). En este sentido, los grupos se estructuraban para la supervivencia en situaciones adversas, donde sus áreas de vivienda eran temporales y movibles, por lo tanto, la mayoría tenían un estilo de vida nómada. Viviendo de esta forma, resultó en una valoración significativa a su medio territorial que fue incorporada a su cultura y cotidianeidad. La mística y la cosmovisión de las etnias del desierto mexicano están influidas e integradas por la naturaleza del contexto.

A continuación se señalan algunos de los grupos étnicos del norte de México:

- Península de Baja California: cochimí, paipai, kumiai, cucapá y kiliwa[3].
- Sonora: seris, pimas, cucapá, ópatas, mayos, guarijíos, kikapúes, yaquis y pápagos[4].
- Chihuahua: guarijíos, pimas, tarahumaras, tepehuanos[5].
- Coahuila: kikapúes.

Pinacate, reserva de la biósfera y el Desierto de Altar: Territorio patrimonial natural Unesco

El desierto es un espacio complejo en el cual confluyen y se encuentran distintas concepciones de la naturaleza, el territorio y la existencia. Es visto así desde múltiples formas y esa multiplicidad de percepciones es resultado también del hecho de que los desiertos se mueven y cambian ya que no son indiferentes ni a los vientos ni a los cambios sociales; lo que resulta relevante señalar es que el desierto para algunos es algo visto o definido desde la distancia mientras que para otros se trata de algo vivido y percibido en

2. Valiñas, Leopoldo. “Los indios del norte de México”, *Revista de la Universidad de México,* n.° 477, 1990, pág. 19.
3. “Centro Cultural Tijuana”, <http://www.cecut.gob.mx/sispopulares.php>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).
4. Página Web “Gobierno del Estado de Sonora”.
5. “Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas del Gobierno de México”, <http://www.cdi.gob.mx/atlas/>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).

la conciencia. Es decir, el desierto es considerado en función de un hecho de ver en perspectiva…[6].
Alejandro Aguilar

De los cuatro desiertos de Norteamérica, el sonorense contiene la mayor diversidad. Éste cubre además del territorio perteneciente a Sonora, una porción de Baja California y Baja California Sur en México, así como Arizona y California en Estados Unidos. Debido a su variación climática y ambiental es posible encontrar más especies de plantas y animales que en los desiertos Chihuahuense, Great Basin y Mojave. Debido a su gran biodiversidad hay más áreas protegidas en el desierto sonorense que en cualquier otro desierto del mundo[7].

Sin lugar a dudas, el territorio desafiante en el cual se ha desarrollado el legado de las etnias de Sonora, ha condicionado su carácter específico que las diferencia de los demás pueblos originarios de México, el cual también influye en la vida social y política contemporánea de la región frente a sus decisiones, manifiestos y protocolos de convivencia que definen también la dinámica económica, productiva y de esencia revolucionaria del norte del país. La vida en el desierto ha configurado pueblos con una riqueza invaluable en términos de supervivencia, tanto en aquellos que han transitado por el territorio, como aquellos que se han asentado en el norte del país.

Resguardando la mística y la cosmovisión de las etnias del estado, el desierto de Sonora contiene un vasto acervo de vestigios arqueológicos que se remontan a más de 20,000 años atrás; es un sitio cultural importante para los tohono o'odham quienes consideran que el origen de su creación se dio en el Pico Pinacate y donde aún realizan ceremonias sagradas, donde la vida se manifiesta como triunfo de la evolución. El desierto de Sonora se nombra como área natural protegida el 21 de junio del 2013 y se proclama Patrimonio Mundial por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO)[8].

Para la dimensión turística, la aventura de conocer el desierto convoca a personas interesadas en recorridos de alto rendimiento que

---

6. Aguilar, Alejandro. "Las fronteras del desierto: la antropología de Sonora", *Colección Noroeste de México, Treinta Años de Antropología e Historia en el Noroeste de México*, n.º 14, 2013, págs. 99-106.
7. "Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas", <http://elpinacate.conanp.gob.mx/proyectos.php>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).
8. "El Pinacate y Gran Desierto de Altar", <https://www.youtube.com/watch?v=f6bw3L-H4ABg&t=27s>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).

exigen una buena condición física para conocer rutas que integran experiencias gastronómicas, estéticas y sensoriales de altos contrastes, que se fortalecen con la observación de la flora y la fauna exótica, que brindan un valor excepcional a quienes deciden vivir una visita al desierto de Sonora.

Muchos afirman que parece el escenario de un mundo de ciencia ficción. La reserva del desierto de Sonora alberga más de 400



Fig. 2. El Pinacate. Fotografía: Gobierno de México, <http://www.gob.mx/conanp/galerias/celebra-conanp-23-aniversario-de-la-reserva-de-la-biosfera-el-pinacate-y-gran-desierto-de-altar>.

volcanes extintos y la mayor congregación de cráteres del planeta. Tiene una superficie de más de 700,000 hectáreas. El Pinacate recibe su nombre por un insecto de color negro que abunda en la región, insecto que cuando se ve amenazado levanta su cola cuya figura dibuja de manera exacta la forma del desierto. La reserva se conforma por dos áreas diferentes: un escudo volcánico con diferentes combinaciones de fenómenos geográficos y las dunas más amplias de Norteamérica[9].

Redescubrir el desierto mexicano implica no solo comprender históricamente el papel que tienen las etnias en su territorio, también es necesario repensar los nuevos procesos sociales de las generaciones en turno que observan de frente su identidad y dinámica dentro de un escenario con características complejas para la convivencia social y armónica, condicionado por elementos de productividad muy específicos, los cuales impregnan la reflexión de la vida local frente a las necesidades de apertura de los estándares de la globalidad.

Los pueblos originarios asentados en el norte de México poseen claves y respuestas que deben ser tomadas en cuenta por las

9. "El Pinacate y Gran Desierto de Altar, 1era parte", <https://www.youtube.com/watch?v=YJ9UqQSCoI8>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).

nuevas generaciones que deseen redescubrir el territorio, productividad y espacio de vida en este área geográfica de México. En un mundo global e inmediato, la particularidad y la riqueza que brindan las diversas tradiciones culturales de las etnias del desierto mexicano, resguardan en sí el significado primero sobre la vida en sociedad frente a elementos con significados que a través de estos nuevos tiempos se han puesto en otra fila de prioridades, como la vida, la muerte y nuestro lugar en el mundo.

Etnias del norte de México: Sonora y el territorio yaqui

En la antigüedad, el territorio sonorense se conocía con el nombre de Pusolana, que se extendía desde Mocorito hasta el río Gila y sus aborígenes estaban divididos en tribus independientes: apaches, pápagos, seris, ópatas, pimas, yaquis, mayos y guarijíos, éstos últimos vinieron de Chínipas, Chihuahua[10].

El presente trabajo menciona las etnias características del estado, en especial, enfatizando lo relacionado con la etnia yaqui.

En el siguiente cuadro[11] se describen las etnias del Estado de Sonora:

Etnia	**Descripción**
Seris	Los conca'ac (que significa "la gente" en lengua seri), son una etnia que continúa transmitiendo de generación en generación sus conocimientos en la caza y la pesca. Su nombre en término seri significa "el que de veras corre aprisa"; en lengua ópata: "hombres de la arena". La lengua de los conca'ac proviene de la familia hokana al que pertenecen el coahuilteco (noroeste México) y el tlapaneco pero también se asegura que provienen del grupo yumano de la familia sioux-Hokana.
Pimas	Los pimas es una antigua etnia expandida en la Sierra Madre Occidental y su nombre puede significar "no hay", "no existe", "no tengo", "no entiendo", expresión que utilizaban ante los cuestionamientos de los misioneros españoles. Su lengua pertenece al tronco yuto-azteca, compuesto por los subgrupos taracahíta (cora-huichol), nahua y la rama pima. Se llaman a sí mismos "o'ob" que significa "la gente", "el pueblo". Los o'ob en tiempos prehispánicos se dividían en tres grupos: los ures, los nebomes y los yécoras. Los dos primeros ya extintos y los últimos aún prevalecen con rasgos culturales propios y habitan de manera dispersa en la Sierra Madre Occidental, en Maycoba, en el municipio de Yécora.

10. Patrón Guzmán, Gregorio. *El progreso espiritual en Sonora. Expediciones, misiones, provincias y danzas yaquis.* Cd. Obregón, Sonora, México, Asociación para las Bellas Artes, A.C., H. Ayuntamiento de Cajeme, Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno de Sonora, 2016, pág. 13.
11. "Gobierno del Estado de Sonora...", op.cit.

Cucapá	El pequeño grupo de los cucapá habita en el municipio de San Luís Río Colorado, en la frontera con los Estados Unidos; la etnia es binacional. Son una etnia emparentada lingüísticamente con los grupos pai pai, kiliwa y kumiai, habitantes de Baja California y con los javasupai, hualapai, yavapai, mojave y maricopa, de Estados Unidos. En conjunto conforman la familia yumana que arribó al noroeste de Sonora y norte de la península de Baja California hace alrededor de 6,000 años.
Ópatas	Al igual que sus vecinos, los jovas y los eudeves, los ópatas ya han desaparecido como unidad étnica diferenciada. Su lengua está clasificada dentro de la familia yuto-azteca del grupo taracahitiano de la subfamilia sonorense y es ahora una lengua muerta. De 1950 en adelante no se han registrado hablantes y únicamente se conservan frases y palabras aisladas.
Mayos	Conocidos como los yoreme, los mayos provienen de los antiguos pobladores de la cultura de Huatabampo, Sonora. Es el grupo más numeroso del Estado, con una población aproximada de 75,000 habitantes. Mantienen viva su lengua. Yoreme significa “el que respeta la tradición” contrapuesto al termino yori que significa “el que no la respeta”. Según una antigua leyenda de su tradición oral, esta palabra mayo se refiere a “la gente de la rivera”. La etnia actualmente habita los municipios de Álamos, Quiriego, Navojoa, Etchojoa y Huatabampo.
Guarijíos	Los guarijíos nacieron como enlace entre los tarahumaras con los cahíta. La evangelización de los guarijíos inició en 1620 por misioneros jesuitas. Según datos históricos, en 1632 las tribus de los chinipas, guarijíos y guazaparis se revelaron por el gran descontento con el trabajo de los misioneros y otros colonizadores españoles, principalmente por la fuerte represión hacia los indígenas y sus creencias.
Kikapú	Los actuales asentamientos kikapú son el resultado de un arduo peregrinaje desde la región de los grandes lagos de Michigan y de Eire en Norteamérica hasta el norte de México. Actualmente, los kikapú viven en reservaciones en Kansas y Oklahoma, Estados Unidos y en las comunidades de El Nacimiento, Coahuila y en Tamichopa, municipio de Bacerac, en la zona serrana de Sonora. Durante la década de 1980 algunos habitantes de Tamichopa llevaron a cabo una campaña entre los kikapú desperdigados, para una refundación del pueblo. La comunidad actual se conforma por un grupo menor a las cien personas.
Yaquis	Los yaquis es la etnia más representativa de Sonora, se estima existe una población de 33,000 integrantes que se distribuyen en ocho pueblos con sus propios gobernadores. Para los miembros de la etnia es de suma importancia preservar su lengua, tradiciones y arraigo a la tierra. La historia de los yaquis está cubierta con actos de heroica resistencia por la defensa de su territorio y su cultura.
Pápagos	Los pápagos se autodenominan *tohono o’otham* en su lengua, que significa “gente del desierto”. Actualmente la tribu habita en zonas desérticas de Sonora y Arizona, Estados Unidos. Específicamente en los municipios de Caborca, Puerto Peñasco, Sáric, Altar y Plutarco Elías Calles, pero la gran mayoría se encuentra en Arizona. Su lengua o’odham está estrechamente relacionada con la pima y ambos constituyen la rama pimana del yoto-nahua.



Fig. 3. Niñas observando vestimenta y usos tradicionales de mujer yaqui en el Museo de los Yaquis. Fotografía: Instituto Sonorense de Cultura, <https://www.flickr.com/photos/iscsonora/albums/72157681795008004>.

Herencia cultural de la etnia yaqui

Hubo un árbol que hablaba… el árbol era profeta. El árbol les enseñó los nombres de todos los astros del cielo, pero también les dijo que habría de llegar del norte un monstruo feroz. Los Yaquis establecieron guerreros permanentes en diferentes puntos para vigilar los caminos en espera…[12].
Santos García Wikit

El mito del árbol o vara parlante se refiere a un tiempo anterior a la llegada de los españoles, en que los antiguos buscaron un intérprete del sonido que provenía del árbol, función que desempeñó una mujer que les habló sobre la llegada de hombres extraños y la nueva forma de vida que vendría. El relato describe la separación entre los bautizados que aceptaron el catolicismo en el siglo XVII y los que se

12. Asociación para las Bellas Artes A.C. *Leyendas de la Nación yaqui*. Cd. Obregón, Sonora, México. Instantes. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Sonorense de Cultura, 2012.

rehusaron a ser bautizados (surem) y huyeron al monte para preservar su relación aborigen con la naturaleza (yoania)[13].

La historia del pueblo yaqui está marcada por un profundo sentimiento de autodeterminación y soberanía que, a lo largo de casi 400 años, los ha llevado a continuos enfrentamientos armados con los diversos regímenes y autoridades políticas que han existido en el país. Los yaquis son uno de los pueblos más reconocidos y emblemáticos de las culturales indígenas de Sonora; la palabra yaqui quiere decir originalmente "el que habla fuerte". Por decisión autónoma, la tribu yaqui permitió la entrada a los jesuitas en su comunidad. De ahí su orgullo identitario sobre que no fueron conquistados, si no que negociaron la entrada de nuevas tradiciones en su pueblo. Por su lado, las mujeres de la etnia tienen una gran importancia en las decisiones sobre las elecciones de gobernador en cada uno de los ocho pueblos yaquis.



Fig. 4. Vestimenta tradicional en las danzas de la etnia yaqui, instalación en el Museo de los Yaquis. Fotografía: Instituto Sonorense de Cultura, <https://www.flickr.com/photos/iscsonora/albums/72157681795008004>.

13. Puente Andrés, María Inmaculada; Zorrilla Bernal, María Guadalupe; Eyzaguirre Ordóñez, Martha E. *Bordando una identidad. Sistematización de la experiencia y del modelo de intervención con la población indígena del Estado de Sonora de la organización de la sociedad civil Lutisuc Asociación Cultural I.A.P.* Hermosillo, Sonora, México, Editorial Garabatos, primera edición, 2011.

El pueblo yaqui reside en la parte sureste del estado de Sonora en los municipios de Guaymas, Bácum y Cajeme en una superficie de 4,890 kilómetros. La tribu se encuentra distribuida en ocho pueblos: Vícam (primera cabecera), Pótam (segunda cabecera), Loma de Guamúchil, Ráhum, Tórim, Bácum, Pitahaya o Belem y Huíviris. Estas poblaciones se encuentran ubicadas a lo largo del margen derecho del río Yaqui que corría a lo largo de la región y que antiguamente irrigaba y fertilizaba las tierras bajas al desbordarse durante el verano y el invierno. A partir de 1950, el río ha quedado prácticamente seco al concentrarse sus aguas en las presas Lázaro Cárdenas (La Angostura), Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Los yaquis solían producir objetos de cerámica y cestería, al igual que de madera y curtido de cuero. Sin embargo, a finales del siglo XIX y, debido probablemente a su azarosa historia de persecuciones y guerras, la producción de esos utensilios casi ya no se realiza. En la actualidad, la producción de artesanías se remite a la elaboración de máscaras y tambores utilizados en sus ceremonias. La confección, bordado y tejido es una actividad permanente de la mujer. El ajuar del venado, matachín, pascola y fariseo regularmente se elabora con fines rituales, aunque eventualmente tenga algunos usos ornamentales[14].

Dentro de la cosmovisión yaqui, el alma es considerada inmortal, por tanto la muerte se presenta como algo natural ante sus miembros y como una etapa de transición. En los funerales de la etnia se manifiestan una serie de danzas, festejos y actos rituales de acuerdo con la jerarquía del difunto. Durante el luto hay determinados procesos de limpieza y purificación, y posteriormente ceremonias específicas para recordar a los muertos en las que abundan las ofrendas, la comida, bebida, música y danza. La tribu posee un alto sentido de religiosidad que caracteriza gran parte de sus actividades y que se manifiesta, sobre todo, en sus danzas y festividades colectivas.

La organización jerárquica de sus autoridades religiosas tiene una diferenciación para cada ocupación. Entre las danzas de carácter civil o religioso que presentan en las diversas festividades se destaca la del venado, el pascola y la del coyote que contienen gran valor estético y con fuertes raíces prehispánicas.

14. Castro Silva, Tonatiuh (coord.). *Etnias de Sonora.* Hermosillo, Sonora, México, Mora-Cantúa Editores, primera edición 2011.

Juramento yaqui

Texto en español[15]	Texto en lengua yaqui[16]
Para ti no habrá ya sol Para ti no habrá ya noche Para ti no habrá ya muerte Para ti no habrá ya dolor Para ti no habrá ya calor Ni sed, ni hambre, ni lluvia, Ni aire, ni enfermedades, ni familia… Nada podrá atemorizarte Todo habrá concluido para ti Excepto una cosa: el cumplimiento del deber En el puesto que se te designe. Allí quedarás para la defensa de tu nación De tu pueblo, de tu raz, de tus costumbres. ¿Juras cumplir el mandamiento divino? Si	Ebetchi'ibo kaa taataria ayune Ebetchi'ibo kaa kokowame ayune Ebetchi'ibo kaa kososi ewame ayune Ebetchi'ibo kaa tataliwame ayune Ba'a ji'ipewamwe juNi tebauriwamejuNi yuku juNi Jeka juNi kokoiwame juNi Wawaira juNi kaitatune Kaita majjaiwame kaita et ayune Si'ime inii kaitatune ebetchi'ibo Senu weemw ama ayuk kaa koptanee Em ibaktaka'u tu'isi aet Yuma'ane makwakau Junama empo ta'awane Jak junii yoemiata beas kikteka am Jin'neusim'nee pueplota at teakame elebenak Ojbokame waa jiak kostumrem Tekia yaura Empo ama emo yumaletek Lijota nesaupo emo jipune EHUI

Danza del venado

Además del juramento yaqui, otro tesoro representativo de la tradición de la etnia y sumamente significativa en el norte de México, es la danza del venado. La cual se ejecuta en ciertas fiestas de la tribu como lo son: la Santísima Trinidad, Corpus Christi, la Virgen de Guadalupe, la Virgen del Camino, San Juan Bautista, Día de Muertos, la Santa Cruz y en el día santo del Triduo Pascual, entre otros.

Esta danza es compartida históricamente con la etnia mayo, con notables diferencias en indumentaria y en intención de la danza. En el caso de Sonora, el danzante del venado forma parte del escudo de Gobierno del territorio.

---

15. "LUTISUC, apoyando la cultura indígena de Sonora", <http://www.lutisuc.org/yaquijuramento.html>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).

16. "Juramento Yaqui, Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme", <https://www.youtube.com/watch?v=97A1SXfDqVI>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).

> "Una vez que el venado está vestido, anuncia su salida sacudiendo majestuosamente las sonajas, transmitiendo a los presentes una emoción de expectación. El danzante asume una posición lo más ajustada a la conducta del venado, por eso, cuando camina debe apuntar sus dedos hacia la tierra como si fueran sus pezuñas. Si camina lento y voltea tranquilo, está manifestando que no tiene miedo. Para detectar al enemigo se apoya en su pie izquierdo, pone su espalda erguida, su pecho saliente, su cabeza al pendiente, y con la pata derecha golpea el suelo para sentir las vibraciones de su alrededor". Gregorio Patrón[17].

Estéticamente valiosa y religiosamente significativa, la danza del venado forma parte de la vida de los ciudadanos que se identifican con ella como parte de un sello que se remonta a sus raíces, su geografía y un sentido de pertenencia basado en la reflexión de la vida, la muerte y la naturaleza.



Fig. 5. Danza del venado yaqui durante el Festival Alfonso Ortiz Tirado 2016. Fotografía: Instituto Sonorense de Cultura, <https://www.flickr.com/photos/iscsonora/albums/72157672530120622>.

Actualmente, se están realizando las gestiones e investigaciones necesarias por parte de las instituciones para incluir la danza del venado como patrimonio cultural en las listas de la UNESCO.

17. Patrón Guzmán, Gregorio. *Danzas Yoremes*. Hermosillo, Sonora, México, Asociación para las Bellas Artes, A.C. Instituto Tecnológico Superior de Cajeme, Universidad Tecnológica de Sonora, 2005, pág. 23.

El juguete como patrimonio

Esther Cuatzon Mora
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
esthercuatzon@yahoo.com.mx

Resumen
El texto es una reflexión sobre la importancia de ver al juguete como patrimonio cultural, los juguetes mexicanos llamados tradicionales son pensados como artesanías y cuentan con una valoración positiva en el tema patrimonial, se plantea la necesidad de sumar la importancia de los juguetes contemporáneos que poseen una fuerte carga cultural a través de la significación creada en la relación niño-juguete. Lo que permite que grupos o generaciones enteras encuentren valor cultural en los objetos de su niñez. Generando que el juguete se pueda valorar en un espectro más amplio y significativo, y pueda ser considerado patrimonio cultural.
Palabras Clave: Juguete tradicional, juguete moderno, patrimonio cultural, niñez.

Abstract
The text is a reflection on the importance of seeing the toy as Cultural Heritage, the Mexican toys called traditional are thought as crafts and have a positive valuation in the patrimonial theme, the need arises to add the importance of the contemporary toys Which have a strong cultural charge through the meaning created in the child-toy relationship. This allows groups or entire generations to find cultural value in the objects of their childhood. Generating that the toy can be valued in a broader and significant spectrum, and can be considered Cultural Heritage.
Keywords: *Traditional toy, modern toy, cultural heritage, childhood.*

El patrimonio y los juguetes

Es necesario señalar que en este texto presento una reflexión realizada desde algunos textos publicados en las últimas décadas, soy consciente de la amplia producción bibliográfica en relación a ambos asuntos pero he decidido centrarme en los textos que más abonaban mis preocupaciones. Busco tender un puente entre las ideas del patrimonio cultural y los juguetes tradicionales y modernos, que contribuya de alguna manera a ampliar la percepción tradicional del juguete como patrimonio cultural.

El patrimonio se define como un "conjunto de bienes con un valor cultural relevante, ya sea para la historia, el arte, la tradición o la ciencia", dichos valores culturales representan elementos identitarios y de desarrollo social[1]. Los juguetes pueden ser considerados como patrimonio cultural por la capacidad que tienen de conjugar y representar las características de un grupo social y la riqueza de sus costumbres. De acuerdo con Becerril el patrimonio cultural es el resultado de "todas las tareas efectuadas por el hombre y, por tanto, participará del fin utilitario para el cual fue creado"[2]. En el caso de los juguetes más que objetos lúdicos, representan formas de hacer, es decir, actividades cotidianas en las que a través de objetos sencillos se transmite conocimiento básico para interactuar en la sociedad, otra definición señala que:

> "(…) los juguetes son más que solo objetos destinados para que los niños jueguen, dicen más de lo que podemos ver a simple vista, hablan de los instintos básicos del hombre, de

1. Becerril Miró, José Ernesto. "La Gestión jurídica del Patrimonio Cultural en México", Viladevall i Guasch, Mireia (coord.). *Gestión del patrimonio cultural, realidades y retos*. BUAP, México, 2003. pág. 50.
2. Ibídem, pág. 51.

sus sueños, de sus victorias, de sus habilidades, de sus comportamientos, de sus anhelos y pueden hablar del pasado"[3].

De ahí la riqueza cultural del juguete, Becerril plantea que como no podemos medir o establecer una dimensión exacta para la cultura "el patrimonio cultural se conformará por los distintos objetos culturales que el hombre crea y desarrolla en su adaptación al medio"[4], por eso se propone remarcar la importancia del juguete como patrimonio cultural. Aunque existen varias categorías para el juguete: los prehispánicos, los clásicos, con movimiento, deportivos y de destreza, de fiesta, musicales y miniatura[5], otros autores clasifican los juguetes en tres: populares tradicionales elaborados por artesanos de diferentes regiones del país; educativos utilizados para que el niño aprenda a desarrollar sus capacidades psicomotrices, y los comerciales, de producción masiva, que se venden en diversos establecimientos, promovidos por fuertes campañas publicitarias a través de los medios de comunicación, y que fomentan el consumo[6].

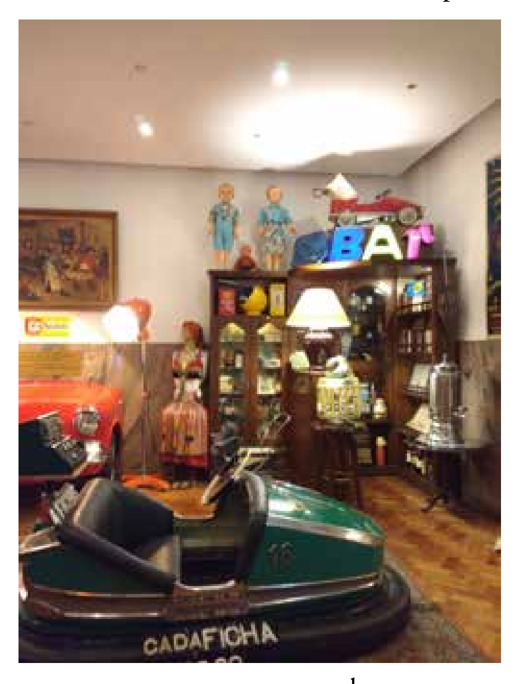


Fig. 1. Colección particular del hotel Pao de Açucar, Oporto, Portugal, 2016. Fotografía: Esther Cuatzon Mora.

En México el principal problema que enfrentamos es la valoración de la cultura, así para algunas personas el juguete "puede ser altamente estimado; para otras el mismo objeto generará otras apreciaciones (…) la riqueza del patrimonio cultural es relativa pues se alimenta de las transformaciones de la sociedad"[7]. La sociedad cambia constantemente y es posible notar esos cambios a través de los juguetes que contienen las transformaciones en su forma, color y manufactura, su valor varía dependiendo del tipo de juguete, del material, de la región de la que proviene e incluso de quienes lo estén viendo.

---

3. García Rojas, Tatiana Orea. *Los niños Criollos en la Ciudad de México, su vida cotidiana. Siglo XVIII*. Tesis de licenciatura, UNAM, Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, 2008, pág. 59.
4. Becerril Miró, José Ernesto. "La Gestión jurídica...", op.cit., pág. 51.
5. García Davids, Greteal; Torrijos Ocádiz, Eduardo. *Juguetes tradicionales mexicanos*. México, Selector, 1999, 176 págs.
6. Juárez Chávez, Saúl. *Juegos y Juguetes mexicanos: de la tradición a la tecnología*. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Área académica de ciencias de la comunicación, México, 2006, pág. 16.
7. García, Idalia. "Encrucijada legal en la protección del patrimonio cultural mexicano", Viladevall i Guasch, Mireia (coord.). *Gestión del patrimonio cultural...*, op.cit., págs. 84-85.

> "México es un país donde cohabitan varias herencias culturales que sin duda enriquecen y fortalecen nuestro mestizaje, por tanto, la riqueza de nuestro patrimonio cultural no sólo se encuentra en el pasado, sino que se aumenta en el presente"[8].

Para Pablo Escalante el patrimonio es "memoria al servicio de las necesidades presentes"[9], lo que en el caso de los juguetes sucede con frecuencia pues tan importante es un juguete antiguo como un trompo lacado, una muñeca de celuloide o un coche de lata; que uno contemporáneo.

Aunque es necesario señalar que la legislación mexicana aún tiene muchos pendientes para definir y delimitar al patrimonio cultural, el gran problema es que la protección gira únicamente en torno a monumentos y zonas arqueológicas. Diferentes autores han señalado que el problema es el conflicto de la valoración, relacionado al nacionalismo mexicano, desarrollado durante el siglo XX, momento en que se preponderó "lo prehispánico con actitud patriótica"[10], de ahí que monumentos y zonas posean más valor que otras expresiones culturales.

Otro conflicto del patrimonio es la formación de las características del régimen posrevolucionario mexicano. El autoritarismo determinó el modelo de política cultural, porque planteó un patrón homogeneizador de cultura, en el que todos se identificarían, de norte a sur, logrando con esto "diluir las diferencias culturales y construir un modelo único, prototípico, de cultura nacional"[11]. Esta cultura nacional homogeneizada a la larga contribuyó al detrimento de expresiones culturales ajenas al régimen, todo lo que no era oficial fue ignorado, dejando fuera la "multiculturalidad"[12] así como el reconocimiento de las particularidades:

> "La cultura da sentido, significado, valores; son culturales las maneras de relacionarnos, de entender el amor, la amistad, el trabajo, la sexualidad, lo sagrado; incluso la conformación y generación de ciertas emociones son culturales, aunque en un proceso de cambio y desarrollo aprendamos y desaprendamos, cuestionemos maneras de relacionarnos y de

---

8. Ibídem, pág. 85.
9. Escalante Gonzalbo, Pablo (coord.). *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*. CONACULTA, México, 2011, pág. 22.
10. Ibídem, pág. 23.
11. Fonseca, Eudoro. "Hacia un modelo democrático de política cultural en Patrimonio Cultural y turismo", *Cuadernos 11, Primer encuentro Nacional de Promotores y Gestores Culturales*. 2004, Memoria en cuatro actos, pág. 53.
12. Ibídem.

ver el mundo, y abandonemos unas y adoptemos otras. La cultura no es estática ni busca instalarse inamovible en las tradiciones. A la vez, nos conecta con el hecho indiscutible de que necesitamos sentido de pertenencia y vínculos con nuestras raíces y puntos de referencia que fortalecen la propia identidad. De ahí que el desarrollo cultural, es decir, el desarrollo de los aspectos culturales de individuos y grupos, y de sus capacidades, aspiraciones profundas y relaciones significativas, entre otros, enraizados en la cultura, sean desarrollo humano"[13].

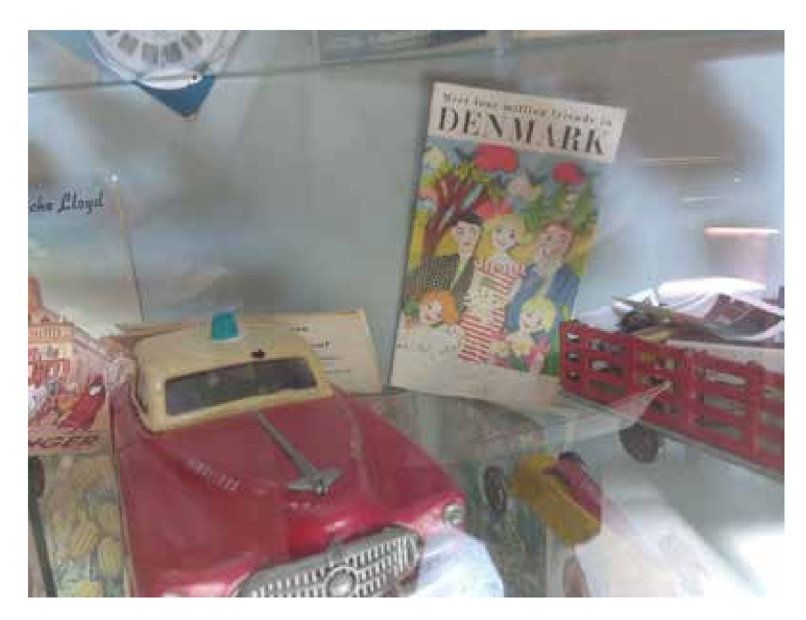


Fig. 2. Colección particular del hotel Pao de Açucar, Oporto, Portugal, 2016. Fotografía: Esther Cuatzon Mora.

De manera tal que la importancia del juguete como patrimonio se encuentra en las diversas expresiones que contienen dichos objetos, ya sea juguete tradicional o moderno, en ambos casos su existencia es parte de las manifestaciones culturales de nuestra sociedad. El juguete es ese "objeto bonito o feo que entretiene a los niños, objeto que sorprende, daña, sugiere, instruye, educa, advierte, asusta, suspende; que invita a soñar, protege la salud, quita la angustia, desarrolla energías; juguetes que imitan a la ciencia, al arte, la técnica, la vida diaria"[14]. Es un objeto relacionado con todas las actividades infantiles y puede permitirnos el acceso al estudio de la cultura.

---

13. Marcelli, Adrian. "La promoción y gestión cultural en la dimensión cultural del desarrollo", *Cuadernos 11, Primer encuentro Nacional...*, op.cit., págs. 66-67.

14. Marín de Paalen, Isabel. *Historia del arte mexicano: etnoartesanías y arte popular*. México, ed. Hermes, 1974, pág. 127.

La ley vigente no considera directamente a los juguetes, sin embargo su valoración como patrimonio cultural sería posible bajo la propuesta de patrimonio cultural intangible. La legislación mexicana señala que puede considerarse como patrimonio cultural aquello que sea de "interés para la nación, pues tal y como lo señala el artículo 124 de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos (…) todo lo que sea de interés nacional, se entenderá que forma del patrimonio cultural regional tangible e intangible"[15].

La riqueza significativa de los juguetes sin duda es importante para la cultura nacional, generalmente trivializados como artefactos infantiles o llevados a la categoría de artesanía, su valor real debe buscarse en la capacidad de éstos para contener historias de los miembros de una misma generación y de diferentes generaciones y no únicamente en su manufactura, procedencia, forma, color o temporalidad[16].

Patrimonio, cultura y juguete

El estudio de la cultura generalmente se aborda desde dos perspectivas; la primera y la más tradicional señala que solo a través del cultivo de la educación podemos apreciar los productos culturales asociados a la idea del perfeccionamiento del ser humano; "es la postura que sostiene la supremacía de las bellas artes, el arte culto y todas aquellas disciplinas que ennoblecen, forman e informan al ser humano"[17]. La segunda, hace alusión a los "procesos, y se entiende como una forma integral de vida, como un conjunto de modos de vida, valores, hechos, símbolos, procesos individuales y colectivos que conforman puentes y fronteras que preservan valores y tradiciones"[18].

Considerando estos presupuestos creemos que el valor cultural del juguete se encuentra más allá de la belleza estética o del conocimiento, que no representa el valor cultural total de un juguete, cuya importancia va más allá del objeto mismo. Para reflexionar sobre el juguete es preciso considerar su valor como patrimonio cultural, empleando conceptos como tradición y modernidad, y extenderse a otros como juego e infancia, pues no se puede deslindar la idea de niño-juego-juguete. La importancia de reflexionar sobre el valor del juguete mexicano como producto de su propia cultura, permite

15. Lima Paúl, Gabriela. "Patrimonio cultural regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas", *Biblioteca Jurídica virtual*, <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-cultura/article/view/7404/6670>
16. Montenegro, Ana M.; Ridao, Ángela. "Los juguetes de la infancia: intervención y diálogo intergeneracional", *Espacios en Blanco. Revista de Educación,* Junio-Sin mes, 2014, págs. 127-150.
17. Marcelli, Adrian. "*La promoción y gestión cultural…*", op.cit., págs. 66-67.
18. Ibídem, págs. 66-67.

abrir el panorama para incluir juguetes de diferentes periodos como patrimonio cultural nacional.

Hoy en día los recortes presupuestarios afectan principalmente a la cultura y en este ramo los que más sienten los embates del recorte presupuestario son aquellos espacios que no están definidos claramente como patrimonio. En México un ejemplo son algunos museos cuyas colecciones están formadas por juguetes y cuya subsistencia es gracias a la generación de fondos propios, pues la legislación mexicana no los considera relevantes[19], por tanto creo que abundar en esta reflexión puede aportar un poco a la protección de estos espacios[20].

El juguete

Generalmente los estudios sobre el juguete se hacen bajo dos divisiones; el juguete tradicional y el juguete industrial o moderno. Quienes desarrollan investigaciones sobre el juguete tradicional han pugnado por rescatar las expresiones históricas culturales, particularmente las pertenecientes a grupos o comunidades indígenas, señalando la importancia de algunos aspectos como los materiales usados en la manufactura del juguete, el tipo de maderas, las lacas, el uso de colores o el trabajo artístico, y sobre todo la imaginación de los artesanos que se dedican a crear estas piezas, por tanto muchas de éstas caen en la definición de artesanías.

Margarita de Orellana enfatiza que la manufactura empleada en cada juguete refleja la vida y la historia de la comunidad a la cual pertenece, y ve en la defensa del juguete tradicional el contrapeso al mercado globalizante y a la generalización de la cultura, así mismo, enfrenta el juguete tradicional al juguete moderno como destructor de las dimensiones lúdicas de la diversidad. Plantea que el juguete tradicional representa la herencia cultural del mestizaje y el sincretismo generados del mundo mesoamericano y la cultura

---

19. No es la intención de este articulo abordar la condición de los museos del juguete, por tanto solo se hace esta mención y se anexan algunas direcciones en donde se puede consultar información de estos espacios. “Museo del Juguete Antiguo México”, <http://museodeljuguete.mx/?page_id=21>; “Museo del Juguete Popular Mexicano. La esquina”, <http://www.museolaesquina.org.mx/>; “Museo del Juguete Tradicional Mexicano”, <http://vivaaguascalientes.com/museo-del-juguete-tradicional-mexicano/>.

20. De acuerdo al portal de la cámara de diputados en el gasto público federal para CULTURA, DEPORTES Y ASUNTOS RELIGIOSOS, el ejercicio fiscal 2015 se incrementó en 1 mil 966.94 mdp respecto al aprobado en 2014; para el ejercicio fiscal 2016 se redujo en 8 mil 691.13 mdp respecto al aprobado en 2015 y para el ejercicio fiscal 2017 se redujo en 5 mil 228.97 mdp respecto al aprobado en 2016. Lo que significa una reducción del 23.33% con respecto al aprobado por la Cámara de Diputados en el 2016. Para más información, véanse los presupuestos publicados en: “Cámara de Diputados. H. Congreso de la Unión”, <http://www.diputados.gob.mx/>, (consultado el 12 de noviembre de 2017).

española, lo cual es razón suficiente para considerar a este tipo de juguete como "arte popular"[21]:

> "(…) las diversas expresiones del arte popular mexicano son una clara muestra del papel y relevancia de la cultura en la vida material de los pueblos (…) puesto que las pequeñas piezas creadas para divertir a los niños representan la cultura a la que los mismos niños pertenecen"[22].



Fig. 3. San José de Gracia, Aguascalientes, México, 2017. Fotografía: Esther Cuatzon Mora.

Este enfoque ve en los juguetes la representación lúdica del mundo adulto, con sus cambios, transformaciones y adecuaciones temporales necesarias y conduce a pensar que el juguete es una expresión en constante transformación, cuyas características contrario a lo que se piensa no son estáticas. Estos pequeños objetos con los cuales se divierten los niños son representación de su realidad, artefactos culturales de madera, animales fantásticos, objetos de uso diario, etc.

Finalmente, señala que los juguetes tradicionales han adquirido un importante valor como objeto artístico y han extendido su importancia entre los coleccionistas de arte popular, o para exhibirse en museos y colecciones particulares[23]. Procesos que aunque son de mucha utilidad en los intentos por preservar la integridad del juguete, también los alejan de la finalidad para la que fueron creados y de su receptor original, el juego y el niño.

El juguete moderno

El segundo enfoque está más relacionado al juguete moderno pues sostiene que la importancia del juguete va más allá del objeto y sus materiales, se encuentra en la relación entre los objetos, el usuario y la significación. De acuerdo con Susana Sosenski: "los juguetes son producciones culturales, ventanas a través de las cuales es posible

21. Orellana, Margarita de. "Hacia una historia cultural del juguete en México", *Juguete Tradicional, forma y fantasía*. Artes de México, n.° 113, junio 2014, pág. 6.
22. Medrano de Luna, Gabriel. "La expresión cultural de una cosa: El juguete popular", *Nueva antropología. Revista de Ciencias Sociales*, n.° 70, pág. 115. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/15069>, (consultado en noviembre de 2016).
23. Ibídem, pág. 116.

vislumbrar tensiones, cambios y permanencias entre tradición y modernidad, clases sociales, géneros e incluso entre la opinión pública"[24].

Para esta autora no se trata solo de un objeto, sino de lo que ese producto puede significar, de la relación que se establece entre el objeto y quien lo usa; de la memoria que se construye entre el objeto y el usuario, ya que los productos culturales hacen posible detectar cambios importantes y determinantes en la interacción social.

Vale la pena señalar que históricamente la elaboración de los juguetes fue una actividad casera, padres, niños, abuelos se encargaron de su creación; después surgió el artesano, quién se encargó de crear artefactos sencillos que se asemejaban a los caseros[25]. En adelante, desde el siglo XVII y a principios del XIX los juegos y juguetes tradicionales experimentaron leves transformaciones y no perdieron su vigencia, se fueron adaptando de acuerdo a la cultura de cada región sin perder su relación estrecha con las festividades autóctonas y expresiones populares[26].

> "Este proceso de industrialización permitió que otros sectores accedieran a ellos, alternativa vedada hasta entonces, ya que sólo constituían un privilegio de las clases sociales altas. Cuando asume la impronta masiva, el juguete industrial se convierte en un objeto que reproduce otros objetos, aparece el juguete imitativo orientado al aprendizaje del consumo. El artesano comienza a ser visto como la oposición a la industria o como una intención artística más que como una forma de expresión y de preservación de formas tradicionales"[27].

La influencia de la industrialización en los juguetes se hará evidente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los juguetes posteriores son los que se denominan modernos y representan una serie de transformaciones importantes, aunque se conservaron los modelos se cambió la forma de producir, pues "cada sociedad tiene una manera particular de concebir y fabricar sus juegos y juguetes los cuales son interpretados y asimilados a través de su cultura"[28]. Estas manifestaciones son las que se busca detectar para establecer el valor del juguete como patrimonio cultural de México.

---

24. Sosenski, Susana. "Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)", *Relaciones,* 132, otoño 2012, vol. XXXIII, págs. 95-126.
25. Montenegro, Ana M.; Ridao, Angela. "Los juguetes de la infancia...", op.cit., pág. 131.
26. Juárez Chávez, Saúl. *Juegos y Juguetes mexicanos*..., op.cit., pág. 17.
27. Montenegro, Ana M.; Ridao, Angela. "Los juguetes de la infancia...", op.cit., pág. 132.
28. Ibídem.

Este proceso histórico también afectó a los juguetes artesanales que serán desplazados del mercado y relegados, permitiendo que el juguete industrializado se introduzca a sectores negados hasta entonces al juguete moderno, ya que "sólo constituían un privilegio de las clases sociales altas"[29]. Para Manson "el juguete es un objeto económico y social, resultado de un sistema tecnológico particular, inserto en un modo de producción vinculado a relaciones sociales precisas"[30] por lo que el estudio del juguete debe considerar la relación con otros aspectos como la temporalidad, el mercado, la cultura, los materiales, la forma, el color, etc.



Fig. 4. San José de Gracia, Aguascalientes, México, 2017. Fotografía: Esther Cuatzon Mora.

Para Manson el juguete es un "objeto cultural", a través del cuál se permean características específicas de la sociedad que los produce, como "el imaginario colectivo e individual", "que se traduce en representaciones (…) iconográficas"[31]. Los juguetes son objetos con doble sentido y significado, el de los niños que juegan con ellos y el de la sociedad que los produce. Hay generaciones de adultos que recuerdan haber jugado de niños con una figura específica o con un objeto en particular, y que comparten experiencias identitarias con otros integrantes de su generación, a través de sus propios recuerdos y de los evocados por el objeto.

El juguete es "un objeto mágico que mantiene la atención de quién lo posee, se convierte en una compañía, en un amigo, en algo que esta ligado al ser humano desde su infancia, es parte de la formación del carácter por lo que su presencia en la vida de una per-

29. Ibíd.
30. Manson Michel. "La historia del juguete: un ámbito inexplorado en la historia de la educación (historiografía y problemática)", Aguirre Lara, María Esther (coord.). *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*. Centro de Estudios sobre la universidad de la UNAM (ESU), Fondo de Cultura Económica, México, 2001, págs. 214-215.
31. Ibídem.



Fig. 5. Mercado popular, Zacatecas, México, 2017. Fotografía: Esther Cuatzon Mora.

sona es fundamental"[32], pues uno de los primeros objetos con los que interactuamos son los juguetes. Debemos sumar la importancia de lo lúdico a lo ya señalado, debido a que el juego es una forma de enseñar y aprender las formas de convivencia social aunque para los niños no tiene importancia, el juego permite acceder a códigos sociales.

Es decir, la relación entre el juguete y el juego crea una mayor significación del objeto, se aprenden a través del juego pautas de convivencia al interior de la sociedad. En la actualidad los juguetes tienen varias funciones: pedagógica, económica y cultural, que nos permiten entender que la sociedad no es monolítica y "que las estrategias varían según los grupos sociales e incluso de acuerdo con los individuos"[33].

La importancia del juego es crucial pues "el juego y el juguete pretenden significarse tanto en su cariz de mediadores socio-culturales, como en su valoración de soportes ineludibles de memoria colectiva"[34]. Sosenski ve al juguete como un bien cultural, con significado inherente a la nación y clase que los produce, condicionados por la cultura económica, y sobre todo técnica, de las colectividades. El juguete es también un objeto social y su complejidad radica en que "pone en movimiento una tecnología, un sistema de producción que se inserta en redes económicas, y todo un conjunto de conductas donde el imaginario juega una gran parte"[35].

El juguete es más que un objeto, es una huella portadora de símbolos y signos socioculturales. Estudiar cómo la cultura familiar, en el sentido de sistema de creencias, usos y costumbres, ha permeado con su cosmovisión en las formas lúdicas y supone considerar al juego como un dispositivo que preserva la herencia y el acervo cultural[36]. Por medio del juego y el juguete el niño aprende la cultura de sus antepasados, la sostiene y la transmite a las nuevas generaciones, desde múltiples formas y espacios[37].

32. Guerrero Cuacil, Estela; Pérez Olvera, Carmen de la Paz; Quintanar Isaías, Alejandra. "El juguete popular mexicano de madera", *Contactos,* 30, 1998, pág. 21.
33. Manson, Michel. "La historia del juguete...", op.cit., págs. 215-216.
34. Montenegro, Ana M.; Ridao, Angela. "Los juguetes de la infancia...", op.cit., pág. 128.
35. Sosenski, Susana. "Producciones culturales ...", op.cit., pág. 96.
36. Montenegro, Ana M.; Ridao, Angela. "Los juguetes de la infancia...", op.cit., pág. 130.
37. Ibídem, pág. 131.



Fig. 6. Mercado popular, Zacatecas, México, 2017. Fotografía: Esther Cuatzon Mora.

Para finalizar señalaré que estudiar la importancia del juguete como patrimonio cultural desde un enfoque histórico permitirá entender "la posibilidad de articular pasado, presente, temporalidad, pervivencia y cambio"[38]. Puesto que los juguetes son objetos cuyo significado e importancia se reinterpreta constantemente y permiten vincular generaciones.

Consideraciones finales

Respecto al juguete solo hemos esbozado algunos aspectos generales con la intención de señalar que son objetos cuyas características deberían considerarse para formar parte del patrimonio cultural nacional, pues como se ha señalado es un objeto portador de significado cultural. También sería importante extender la valoración que existe sobre el juguete artesanal o tradicional al juguete moderno, pues ambos permiten la revaloración de la cultura nacional, permitiendo ver el crisol de interpretaciones en la cultura mexicana.

Hemos intentado presentar varias definiciones de juguete, no son todas pero permiten considerar mejor las dimensiones de este objeto y contribuyen a pensar en una interpretación más significativa. Creo que deberíamos sumar esfuerzos y considerar al mismo tiempo tanto la importancia de la cultura, como la significación de estos objetos. Pues, ¿qué son los juguetes sin niños?: objetos de colección que únicamente pueden ser significados a través de las experiencias colectivas. Es decir, los trompos, caballitos de madera, muñecos de lata, osos de peluche solo son importantes porque muchos jugamos con ellos, así cuando los contemplamos en una vitrina les damos un alto valor, convirtiéndolos en artefactos culturales que resguardan el valor de la cultura infantil nacional.

38. Ibíd., pág. 128.

Los otomíes del semidesierto queretano: Arte, historia y ritualidad

Ana Laura Medina Manrique
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
almedman@alu.upo.es

Resumen
Los grupos otomíes asentados en el semidesierto queretano comparten prácticas culturales que al ser reproducidas periódicamente permiten la cohesión de la comunidad reforzando los vínculos sociales a través de diferentes manifestaciones. Su historia, en la que intervinieron chichimecas y españoles, refleja algunas prácticas y creencias producto del contacto de estas sociedades que llevaban consigo componentes culturales que permitieron el sincretismo que se refleja en las prácticas actuales. La ritualidad se expresa en parte, por medio de las manifestaciones artísticas que han contribuido en la pervivencia de tradiciones y ceremonias que año con año congregan a los pobladores de diferentes localidades. San Miguel, comunidad protagonista de este artículo, será el referente para conocer y comprender la vida y cosmovisión de algunos de los otomíes del semidesierto queretano.
Palabras clave: otomíes, Tolimán, ritual, capillas, pintura mural.

Abstract
The otomies groups settled in Queretano share cultural practices to be reproduced periodically allow the community cohesion strengthening the social connections through different manifestations. Their history, in which chichimecas and spaniards intervened, reflects some practices and beliefs product of contact of these societies that have cultural components that allowed a syncretism reflected in the current practices. The ritualism is expressed through the artistic expressions that contributed in the survival of traditions and ceremonies which every year bring together residents from different localities. San Miguel, protagonist community in this article, will be the reference for knowing and understanding the life and world view of some of the otomies of Queretaro.
Keywords: *otomies, Toliman, ritual, chapels, mural painting.*

El semidesierto queretano: panorama histórico

El estado de Querétaro se localiza en el centro de la república mexicana. La zona semidesértica abarca los municipios de Ezequiel Montes, Cadereyta, Colón y Tolimán[1]. San Miguel es una de las localidades del municipio de Tolimán ubicada a seis kilómetros de la cabecera.

Antes de la conquista española, la región del semidesierto se encontraba ocupada por cazadores-recolectores[2] cuya tradición nómada los hacía diferentes a los grupos del sur asentados en zonas más propicias para la agricultura. Sin embargo, Powell menciona que estos grupos nómadas llegaron a cultivar maíz aunque la mayoría subsistía[3] gracias a la recolección, la caza y la pesca. Los grupos nómadas asentados en territorio queretano fueron los indígenas pames[4], una de las tribus cazadoras-recolectoras que conformaban el grupo de los chichimecas[5] quienes habitaban el norte del país y eran conocidos por su valor en batalla.

Los chichimecas[6] se caracterizaron por ser hábiles con el arco y la flecha así como por el conocimiento que tenían sobre el territorio[7] que ocupaban, frecuentemente cerca de montañas o dentro de cuevas. Estos grupos adoraban[8] a elementos de la naturaleza, animales y plantas. Actualmente existe el culto a las montañas como lugares sagrados a donde acuden las cuadrillas de danzantes como parte del

---

1. *Lugares de memoria y Tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimeca de Tolimán*. Querétaro, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2010, pág. 38.
2. Viramontes Anzures, Carlos. "El centro norte de México en el contexto mesoamericano", *Tiempo y Región. Estudios Históricos Sociales*. Vol. 2, 2008, pág. 14.
3. Powell, Philip. *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pág. 55.
4. Ibídem, pág. 49.
5. Ibíd., pág. 47.
6. Ibíd.
7. Ibíd., pág. 54.
8. Ibíd., pág. 56.

ritual realizado durante la fiesta hecha en honor a san Miguel arcángel en Tolimán. La importancia de estas danzas ha perdurado hasta la fecha mostrando la relevancia del ritual en la concepción del mundo y la preservación de prácticas y creencias de los grupos otomíes.

El culto a los animales se vivía a través de la práctica de marcar[9] a modo de tatuaje las características de ciertas especies[10] con el fin de adquirir la fuerza y habilidad de animales que eran ingeridos o pintados en el cuerpo. Hoy en día se puede ver a integrantes de las danzas apaches adornar su cuerpo con diseños alusivos a ciertas especies.

Los otomíes fueron uno de los grupos más antiguos que ocuparon el centro de México, estos junto a los mazahuas, matlatzincas y ocuiltecos conformaron el grupo mesoamericano denominado otopame[11]. Procedentes de Jilotepec y herederos de la tradición mesoamericana[12] los otomíes ocuparon una porción de lo que son ahora los estados de México e Hidalgo. Es posible que la llegada[13] de estos grupos a territorio chichimeca se haya debido al interés de expansión por parte del imperio azteca, quien dominaba la zona hasta antes de la llegada de los españoles. También pudo deberse al comercio[14] que se practicaba al norte con los chichimecas. De tradición agrícola, los otomíes fueron grupos asentados en territorios menos escarpados. Su carácter pacífico permitió que los españoles encontraran un aliado útil en la propagación de sus tropas hacia el norte.

En cuanto a sus creencias, los otomíes también reconocían a elementos de la naturaleza como deidades, estos también honraban a dioses con características humanas tales como el Padre Viejo y Madre Vieja, de quienes se creía que procedía toda la gente y quienes tuvieron su origen en cuevas[15]. La veneración a los antepasados[16], tradición que se conserva hasta nuestros días, deja ver la importancia de los difuntos y el papel que juegan éstos en la vida de los vivos. En San Miguel, las capillas familiares representan el lugar de veneración de

9. Ibíd., pág. 54.
10. Ibíd., pág. 56.
11. Wright Carr, David Charles. *Los otomíes: cultura, lengua y escritura*. Tesis doctoral, vol. 1, Zamora, El Colegio de Michoacán. 2005, pág. 17.
12. Castillo Escalona, Aurora. *Persistencia histórico-cultural: San Miguel de Tolimán*. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2000, pág. 87.
13. Mendoza Rico, Mirza et al. *Otomíes del semidesierto queretano. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, pág. 7.
14. Castillo Escalona, Aurora. *Persistencia histórico-cultural...*, op.cit., pág. 100.
15. *Dieciséis Relaciones de Querétaro. Siglos XVII, XVIII y XIX y una Relación del siglo XX*. Querétaro, Ediciones Culturales del Gobierno del Estado, 1977, pág. 28.
16. Ibídem, pág. 29.

los miembros fallecidos mientras que los cementerios son el lugar donde reposan y se les venera cada mes de noviembre.

La conquista española trajo consigo la caída de Tenochtitlan y por ende, cierta libertad de los grupos subordinados quienes se aliaron a los españoles en su marcha hacia el norte en busca de la riqueza de las minas de plata de Zacatecas. Los otomíes procedentes de Jilotepec llegaron al semidesierto auspiciados por los españoles quienes colaboraron con ellos en la fundación de poblaciones. Como consecuencia de esta expansión surgió la guerra chichimeca (1550 y 1590), conflicto que culminó con la drástica reducción de las tribus chichimecas asentadas en territorio queretano[17].

Es a partir de la conquista que comienzan a fundarse poblaciones como la de San Miguel. Se estima que ésta fue fundada[18] como barrio cabecera de San Pedro, actual capital del municipio de Tolimán, en la década de 1530. Parte importante de la información sobre la fundación[19] de San Miguel se ha recabado a través de la historia oral, ya que no se cuenta con fuentes primarias suficientes.

San Miguelito se divide en diferentes barrios, en cada uno de ellos se establece una familia que dio origen al lugar[20]. Un factor que propicia la integración social de la comunidad son los lazos familiares existentes entre sus miembros. Estos lazos se reflejan en las ceremonias, fiestas, creencias y ciertos espacios a través de los cuales la comunidad vive su ritualidad.

Rituales y símbolos

La evangelización trajo consigo una serie de símbolos y fiestas que al hacer contacto con la cultura local dieron como resultado una fusión de creencias y costumbres que perviven en la actualidad.

Se sabe que la conversión de los indios fue una forma de pacificar[21] a los más indómitos, éste fue el caso de los chichimecas para quienes se solicitó el envío de religiosos que cumpliesen con la labor de congregar y sosegar a estas tribus de la Sierra Gorda.

El cristianismo se encontró con la religión de los naturales y de tal unión surgió una nueva cosmovisión que ha evolucionado con-

17. *Lugares de memoria y Tradiciones…*, op.cit., pág. 114.

18. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes de San Miguel Tolimán. Ya t'ulo nijõ dega södi ñuhu ya mengu Nxemge*. N.º 15, Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional-Querétaro, 1993, pág. 23.

19. Castillo Escalona, Aurora. *Persistencia histórico-cultural…*, op.cit., pág. 156.

20. Ibídem, pág. 177.

21. *Pacificación de los indios chichimecas de Sierra Gorda*. Archivo General de Indias, Sevilla, grupo documental Registro de Oficios, 1713, núm. 233, L. 10, f. 121v, 122r.

servando algunas de sus características originales. Las reminiscencias prehispánicas, aparentemente escasas, sobreviven con el predominio de ceremonias, espacios y objetos católicos que forman parte de la vida religiosa de los pobladores de San Miguel. Actualmente se reproducen celebraciones que son parte del calendario ritual y para las cuales se realiza un trabajo colectivo en el que intervienen localidades de todo el municipio.

Las ceremonias de carácter público se pueden dividir en peregrinaciones relacionadas con el ciclo agrícola realizadas antes de trabajar la tierra. Existen dos montañas que representan lugares de peregrinaje importantes debido a su carga simbólica. La montaña del Frontón y del Zamorano de donde se cree que se originan los pobladores de comunidades como San Miguel. Los cerros son vistos como fuente de vida debido al agua que procede de ellos. También se observa el hecho de ser lugares en donde se han dado apariciones como la de la Santa Cruz o el Divino Salvador[22].

Las fiestas comunitarias suelen reunir a las familias que conforman la comunidad y la región. Según fuentes locales, la celebración más importante es la fiesta a san Miguel arcángel, patrono del pueblo. Ésta tiene una duración de tres meses culminando a finales de septiembre con rituales como el levantamiento del chimal, las danzas y la celebración de la misa.

Las danzas se organizan a través de un sistema de cargos que se reparte en cinco cuadrillas provenientes de San Miguel y comunidades aledañas[23]. En éstas existen dos mayordomos que se ocupan de cada grupo: el Monarca para los danzantes indígenas y el Cortés para los danzantes españoles[24]. Los primeros portan una indumentaria de color rojo asociada al mundo indígena y a la que se integran dos accesorios: una sonaja y un abanico. Los danzantes de la parte española con uniforme azul, llevan los colores de la bandera ibérica, así como un machete con el que escenifican la lucha histórica entre estos dos grupos.

Los danzantes se mantienen activos durante los meses que dura la celebración. Están presentes en eventos como el levantamiento del chimal[25], una columna de aproximadamente 23 metros hecha de varas de carrizo y hojas de sotol[26], ésta es adornada con flores, fru-

22. *Lugares de memoria y Tradiciones...*, op.cit., pág. 67.
23. Castillo Escalona, Aurora. *Persistencia histórico-cultural...*, op.cit., pág. 308.
24. Medina Manrique, Ana. *Las pinturas murales de la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán*. Tesis de maestría, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, pág. 102.
25. *Lugares de memoria y Tradiciones...*, op.cit., pág. 75.
26. La hoja de sotol es originaria del semidesierto, su curvatura se asemeja a una cucharilla.

tas, panes y banderines. La estructura se erige a manera de escudo protector, para pedir por el buen temporal y la buena cosecha[27]. La ofrenda descansa en el atrio de la iglesia del poblado y se levanta cada 27 de septiembre después de su elaboración en la que participan los habitantes del pueblo. Al chimal se le colocan frutas y plantas de la región; en su centro se observa un cáliz hecho de sotol y una cruz en la parte superior de la estructura.

Otra celebración en San Miguel es el día dedicado a los santos difuntos. Cada uno y dos de noviembre la gente de la comunidad recuerda a sus seres queridos que han fallecido. Esos días están dedicados a los antepasados y a la relación de estos con su descendencia. Se les honra con altares en los que se deposita la comida que solían comer, también se colocan objetos personales o asociados a la actividad u oficio que realizaban.

En el altar de las capillas familiares se deposita una ofrenda a los miembros de la familia fallecidos, éstos son representados por cruces de madera que se colocan en la mesa del altar de la capilla a la que pertenecieron. La devoción a los muertos también se refleja en los cementerios que son decorados con flores de cempasúchil y arcos hechos con varas de carrizo adornados con hojas y flores.

Finalmente, como parte de las celebraciones públicas se encuentra la semana santa. Este evento se compone de procesiones, banquetes y la representación de la pasión de Cristo. Las procesiones suelen estar integradas por un número pequeño de fieles quienes acompañan la imagen que visita algunas capillas en su camino a la iglesia principal. Los banquetes son organizados por los encargados de la celebración y puede asistir quien lo desee[28]. En la representación de la pasión de Cristo se ve la participación entusiasta de los más jóvenes, quienes se preparan para el evento con devoción. En algunas comunidades de México la semana santa es una época de reflexión y penitencia.

Los rituales de carácter privado se componen de responsos o velaciones en las que participa la descendencia para honrar a todos los integrantes que han fallecido. Durante la noche empieza la celebración que consiste en repartir comida a los participantes. En el altar, las cruces de cada familiar se ordenan de forma vertical y frente a cada una de ellas se coloca un plato de frijoles, nopales, tortilla e hinojo. Estos ritos están destinados a las antiguas divinidades: los cuatro vientos y la fertilidad entre otras cosas[29].

---

27. *Lugares de memoria y Tradiciones...*, op.cit., pág. 75.
28. Ibídem, pág. 80.
29. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes...*, op.cit., págs. 108-109.

Los velorios y novenarios se acostumbraban en el pasado y tenían una duración de nueve días. Anteriormente el difunto era velado en la capilla familiar y los rezanderos decían oraciones y alabanzas durante la noche en la que también se repartía café, pan y aguardiente[30].

La despedida de la novia y el depósito del ramo de los novios en la capilla es un ritual que se lleva a cabo un día antes de la boda. La novia debe orar en la capilla disculpándose por dejar a su familia para pertenecer a la de su marido. El día de la boda la novia debe depositar el ramo de flores de su casamiento en la capilla familiar de su marido mientras que éste hace lo mismo con el ramo entregado por su padrino, el cual debe ser depositado en la capilla de su esposa[31].

En estudio etnográfico los pobladores de San Miguel mencionaron el nacimiento del Niño Jesús como una de las celebraciones más importantes para la familia. La noche del 24 de diciembre suelen reunirse en la capilla para compartir alimento frente al pesebre. En ocasiones se suele invitar a vecinos o amigos.

Arte otomí

Dentro de algunos oratorios otomíes se pueden encontrar pinturas o vestigios de éstas en muros y bóvedas. Las capillas familiares otomíes son un común denominador de esta cultura, así que se pueden encontrar en varias regiones otomíes del centro del país[32].

Las capillas familiares son construcciones hechas en honor al primer antepasado[33] común de un linaje. Estos recintos son heredados al primer hijo varón de la familia y en ellos se celebran ceremonias de carácter privado y público que unen a la comunidad. Su fecha[34] de construcción data de los siglos XVIII y XIX. Forman parte del predio familiar y son de una composición sencilla; poseen una sola nave de planta rectangular, están cubiertas por una bóveda de cañón corrido, poseen un atrio y un calvario ubicado siempre de frente a la entrada de la construcción[35].

30. Ibídem, págs. 109-110.
31. Ibíd., pág. 113.
32. Utrilla Sarmiento, Beatriz et al. "Las capillas familiares y oratorios de patrilinaje otomíes y el culto de los antepasados", *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*. México, Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2012, pág. 177.
33. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes*..., op.cit., pág. 75.
34. *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*. Vol. 1, Querétaro, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2009, pág. 99.
35. Ibídem, pág. 97.

Estas capillas forman parte del patrimonio inmaterial de la humanidad decretado por la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO). Como parte de este patrimonio, las capillas tienen un valor cultural importante a nivel mundial.

En San Miguel existen setenta y cinco capillas distribuidas en los diferentes barrios[36], donde las capillas más importantes debido a su vitalidad ceremonial se sitúan en el barrio centro. Algunos de los oratorios como los Luna, *Nd̲o̲do* Grande, San Diego, Los Reséndiz y Don Bato aún conservan sus pinturas murales. Por desgracia estas obras pictóricas han ido perdiéndose debido al uso del recinto, el desgaste provocado por la humedad y el descuido por parte de los propietarios.

Según Chemín, las pinturas fungieron como material didáctico por medio del cual se enseñaba a la población aspectos relacionados con la historia y la religión[37]. Lo cierto es que la labor evangelizadora había comenzado en el siglo XVI, época en la que diferentes órdenes llegaron a América con la finalidad de dar a conocer la nueva fe a través de medios como la pintura y la arquitectura. Durante este periodo la intervención indígena dio pie a una interpretación de las figuras, escenas y motivos provenientes de Europa. Reyes-Valerio denomina a este estilo: arte indocristiano.

> "Las medidas que tomaron los frailes para intentar convertir a los pobladores de estas nuevas tierras y producir, a través de gran cantidad de jóvenes indígenas, el arte que salió de sus manos y de la guía de los evangelizadores, obra de tema cristiano que, por provenir de la mano india, he denominado arte indocristiano"[38].

Fueron los franciscanos quienes llegaron a la región de Tolimán. En San Miguel, la doctrina y construcción de iglesias se mantuvo bajo el curato de San Pedro durante el siglo XVIII, fecha en la que se erigió la iglesia local.

> "El cura juez eclesiástico de San Pedro Tolimán […] dice que corre diez y ocho años que sirve este curato donde se halló con la iglesia real pueblo de San Miguel de esta doctrina en

36. *Lugares de memoria y Tradiciones…*, op.cit., pág. 91.
37. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes…*, op.cit., pág. 100.
38. Reyes-Valerio, Constantino. *Arte indocristiano.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, pág. 28.

sus primeros principios y comenzaron el año de mil setecientos y cincuenta los naturales de San Miguel a costa de su trabajo, siguiendo a sus sudores los naturales para pagar a los maestros y de suerte que ellos lo han costeado todo.
Que todo esto [...] lo han hecho cincuenta y un personas las haya ayudado: yo cura, no les he dicho nada para ello; sólo si el animarlos al fin de la conclusión de esta obra, lo que incesantemente ha hecho debiéndole a sus repetidas insistencias ver acabado esto a costa de gran trabajo con el que ha construido"[39].

Las primeras capillas otomíes comenzaron a construirse en el siglo XVIII[40] y el tipo de construcción se pudo ver influenciada por los recursos de la familia[41]. Las cinco capillas que conservan sus pinturas murales poseen un material pictórico que refleja la vida y ritualidad de la comunidad. Estas pinturas utilizaron como técnica[42] el temple aunque se pueden encontrar algunas figuras hechas al fresco. Las pinturas son de carácter narrativo[43] y representan algunos eventos y lugares que pudiesen ser parte de la histórica local; algunos de estos eventos tienen un carácter religioso. Los símbolos monárquicos así como pasajes bíblicos acompañados de imágenes de santos forman parte del repertorio pictórico de las capillas otomíes.

Pinturas murales de los oratorios otomíes

Los Luna

Los pasajes bíblicos son una de las temáticas iconográficas de la capilla de los Luna. Las pinturas murales de este oratorio responden, casi en su totalidad, a una labor evangelizadora. Los retablos pintados, los pasajes bíblicos, las figuras de santos y arcángeles hacen de los Luna la capilla con mayor contenido pictórico religioso. Sin embargo, también se pueden identificar figuras relacionadas con la ritualidad de la comunidad que pueden mostrar vestigios de la religiosidad prehispánica.

Si se hace una comparación entre la pintura de los danzantes de la capilla de los Luna y una escena procesional encontrada en el altar

39. *Licencia para que se celebre el santo sacrificio de la misa en la iglesia de San Miguel del partido de San Pedro Tolimán.* Archivo General de la Nación, México, grupo documental Bienes Nacionales, 1789, caja 575, exp. 104, f.1r-1v.
40. *Inventario de las Capillas familiares...*, op.cit., vol. 1, pág. 99.
41. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes...*, op.cit., pág. 89.
42. Medina Manrique, Ana. *Las pinturas murales...*, op.cit., pág. 65.
43. *Lugares de memoria y Tradiciones...*, op.cit., pág. 100.

de la zona arqueológica de Tamuín[44] podemos identificar la presencia de ciertos atributos en ambos casos. La escena de Tamuín muestra la procesión[45] de sacerdotes o figuras mitológicas portando abanicos y sonajeras. Estos objetos son asociados en Tolimán al ritual de las danzas (Fig. 1), en donde españoles e indígenas luchan en una batalla reinterpretada por las cuadrillas de danzantes de la región. El abanico y la sonajera de origen tolteca-mixteco[46] son atributos de los sacerdotes del mural de Tamuín y los danzantes de la capilla de los Luna.



Fig. 1. Danzante español. Fotografía: Ana Medina, 2015.

El ritual traducido en reproducciones periódicas de celebraciones y ceremonias garantiza la pervivencia de representaciones o símbolos expresados a través de manifestaciones artísticas. A pesar de que el atuendo utilizado en las danzas de San Miguel no coincide con el representado en los muros de la capilla de los Luna, la conservación de los atributos del danzante, sonaja y abanico siguen vigentes. La importancia simbólica de estos objetos se muestra en su utilización periódica y las leves modificaciones que han experimentado con el tiempo.

44. Dicha zona arqueológica se localiza en la región de la Huasteca potosina.

45. Carrillo A., Rafael. *Pintura mural de México. La época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*. México, Panorama editorial, 1981, pág. 16.

46. Ibídem.

Don Bato

Se tiene como antecedente en las Reales Cédulas[47] del año 1787 la concesión de licencia para la construcción de oratorios domésticos urbanos y rurales, por lo que es posible que la capilla de Don Bato hubiese sido construida a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX[48] como menciona Chemín en su libro sobre las capillas oratorios de San Miguel Tolimán.

La temática de las pinturas murales de la capilla de Don Bato se centra en la monarquía española y la exposición de sus símbolos. Durante la edad media la figura del rey fue difundida por el clero con el fin de consolidar su poder y autoridad[49]. A finales del siglo XVIII el poder de la corona seguía presente en la Nueva España, aunque con menor fuerza debido a los levantamientos armados que provocarían la independencia a principios del siglo XIX. Es probable que la presencia de símbolos monárquicos en una capilla rural pudiera deberse a un intento propagandístico por parte del clero ante una percepción del poder real cada vez más debilitada.

El ejemplo que se puede tomar de la capilla de Don Bato es el águila bicéfala (Fig. 2). El águila de los Austria[50] representa uno de



Fig. 2. Águila bicéfala. Fotografía: Ana Medina, 2015.

47. *Concesión de licencia de oratorios domésticos así urbanos como rurales.* Archivo General de la Nación, México, grupo documental Reales Cédulas Originales y Duplicados, 1787, vol. 136, exp. 166, f.1r.
48. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes...*, op.cit., págs. 93-94.
49. Haro Cortés, Marta. *La iconografía del poder real: El códice miniado de los Castigos de Sancho IV.* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2014, pág. 11.
50. Mínguez, Víctor. "Leon Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica", *El imperio sublevado: Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*. 2004, pág. 57.

los símbolos heráldicos y militares[51] utilizados por los miembros de esta casa. Este símbolo tiene sus orígenes en el año de 1508 con su incorporación al escudo de Maximiliano I[52]. En los años venideros, la figura del águila bicéfala coronada estuvo asociada a la devoción de la dinastía Austria por el sacramento de la eucaristía[53], por lo que la ubicación de la pintura en la bóveda cercana al altar pudiera hacer referencia a dicha devoción.

San Diego

La capilla de San Diego posee una riqueza simbólica expresada a través de sus pinturas que van desde la escenificación de batallas, celebraciones y rituales hasta la representación de actividades y oficios locales, símbolos posiblemente monárquicos y figuras mitológicas. Es importante mencionar que la interpretación iconográfica de ciertas pinturas de San Diego está sustentada en fuentes primarias que narran los hechos suscitados en la región durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, aún quedan algunas interrogantes alrededor de ciertas escenas y su intención narrativa, la cual no necesariamente era el reflejo de la realidad vivida en la comunidad.

La pintura de la que se hablará a continuación (Fig. 3) expone eventos que pudiesen contar un fragmento de la historia local. Se sabe que durante el siglo XIX la lucha insurgente estuvo temporalmente contenida por grupos de patriotas fieles a la corona que en San Miguel estuvo liderada en 1812 por el capitán Leonardo Bocanegra[54].

En el oratorio de San Diego se percibe un reflejo del presente y pasado de la vida de los habitantes de San Miguel, quienes desarrollaban actividades como el comercio y otros oficios comunes en el siglo XIX, época en la que la capilla fue construida[55]. En la figura 4 se observa a un hombre trabajando en un telar. En la región del semidesierto el trabajo con fibras extraídas del entorno se ha considerado como un arte popular de la región; la lana y el ixtle[56] son productos utilizados para crear objetos de uso cotidiano

51. Mínguez, Víctor. *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2001, pág. 160.
52. Heredia Moreno, María. "Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana", *Archivo Español de Arte*, n.º 69, tomo 274, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pág. 189.
53. Ibídem, pág. 193.
54. *Partes sobre los triunfos sobre los insurgentes en distintos puntos*. Archivo General de la Nación, México, grupo documental Operaciones de Guerras, 1812, vol. 334, exp. 2, f.174r-174v.
55. *Inventario de las Capillas familiares*..., op.cit., vol. 2, pág. 155.
56. El ixtle es una fibra que se obtiene del maguey o agave.



Fig. 3. Batalla. Fotografía: Ana Medina, 2015.



Fig. 4. Oficios y comercio. Fotografía: Ana Medina, 2015.

como mantas y vestimentas[57].Otros materiales como el mimbre y la vara son utilizados en la producción de artículos como canastas y muebles[58].

En la parte superior de la escena se intuye un intercambio comercial debido al carácter de las figuras. Se observa un indígena ofreciendo lo que pudieran ser varas de mimbre a una figura que por

57. *Lugares de memoria y Tradiciones...*, op.cit., pág. 110.

58. Ibídem, pág. 111.

la diferencia de atuendo denota ser española. Es cierto que durante el siglo XIX la independencia de México comenzó a fraguarse, por lo que la representación de esta escena pudiese indicar reminiscencias de intercambios comerciales de años anteriores.

Ndo̲do Grande

La construcción de este oratorio data del siglo XVIII[59]. La palabra otomí *ndo̲do* se traduce al español haciendo la debida distinción entre los dos sustantivos que la componen. *Ndo̲*: animal u hombre macho; y do: roca o piedra[60].

Por las caracteristicas de las figuras que componen la siguiente escena (Fig. 5) ésta podría tratarse de una procesión con sus pasos como uno de los elementos a destacar. Las cofradías, llamadas mayordomías en San Miguel, representan un medio de integración a través del cual la población participa en la vida ritual de la comunidad. Existen varias mayordomías[61] de las cuales se pueden mencionar tres como las más importantes: los cargueros, los danzantes y los xitales.



Fig. 5. Procesión. Fotografía: Ana Medina, 2015.

Los cargueros compuestos de diez mayordomos hombres y diez mujeres tienen como función encargarse de la imagen de san Miguel arcángel, esto requiere su participación en ceremonias como velaciones y procesiones[62]. Se suele llevar en procesión sólo la imagen

59. *Inventario de las Capillas familiares...*, op.cit., vol. 2, pág. 153.
60. Medina Manrique, Ana. *Las pinturas murales...*, op.cit., pág. 35.
61. Chemín Bässler, Heidi. *Las capillas oratorios otomíes...*, op.cit., pág. 132.
62. Ibídem, pág. 133.

del santo de quienes son devotos los miembros de una mayordomía. En algunas procesiones existe una distinción en cuanto al género del santo[63], si es del sexo femenino es cargada por mujeres mientras que si es del sexo masculino son los hombres los responsables de llevarlo durante el recorrido.

Reséndiz

Las pinturas murales de las capillas de los Reséndiz son las más afectadas por el desgaste provocado por la naturaleza y el uso del recinto. La imagen de la figura 6 se identifica como la virgen de Guadalupe. A pesar de la originalidad de la imagen guadalupana como creación novohispana, sus orígenes europeos nos llevan a Alemania y los Países Bajos con el modelo *mulier amicta sole* que al español se traduce como: la mujer rodeada por el sol[64]. Sus aspectos iconográficos son: "la luna creciente bajo sus pies, los rayos del sol en forma de mandorla que rodean su cuerpo y la corona de doce estrellas sobre su cabeza"[65].



Fig. 6. Virgen de Guadalupe. Fotografía: Ana Medina, 2015.

La imagen de la capilla de los Reséndiz puede identificarse como la guadalupana debido a uno de los elementos iconográficos antes mencionado, en este caso los rayos de sol que dan contorno a su silueta. La presencia de santos locales también se evidencia en otras

63. Ibíd., pág. 137.
64. Von Wobeser, Gisela cita a Vetter, Ewald. En: "Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 37, n.º 107, 2015, pág. 178.
65. Von Wobeser, Gisela. "Antecedentes iconográficos…", op.cit., pág. 179.

capillas, como la de los Luna, en donde una de las escenas se identifica como el martirio de san Felipe de Jesús, primer santo mexicano.

Es difícil reconocer la mayoría de las figuras que conforman las pinturas murales de los Reséndiz. Debido al mal estado de conservación, el destino no es alentador para la mayoría de los oratorios, ya que, a pesar de las restauraciones hechas a la capilla de los Luna, aún no se ha logrado una conciencia de protección y cuidado de las pinturas murales.

Se sabe que los oratorios son importantes para la vida ritual de la comunidad pero no hay una relevancia de las pinturas dentro de la población. El estudiarlas y darlas a conocer dentro y fuera de San Miguel podría ser el primer paso para lograr su protección, ya que no basta con el reconocimiento de la zona como patrimonio inmaterial de la humanidad, también se deben implementar las medidas pertinentes para la conservación y puesta en valor de sus espacios y la riqueza interior de estos.

Los otomíes en la actualidad

Al día de hoy los otomíes continúan siendo una fuente de riqueza cultural e histórica que contribuye en el reforzamiento de la identidad nacional. Las prácticas y saberes tradicionales, sus fiestas, su arte e historia forman parte del mosaico cultural de México.

Los lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimeca de Tolimán, reconocidos como patrimonio inmaterial de la humanidad, abarcan los municipios de Tolimán, Ezequiel Montes, Colón y Cadereyta de Montes[66]. Cada una de estas regiones ha sido valorada por sus “tradiciones y expresiones orales […] usos rituales y actos festivos; conocimiento y usos relacionados con la naturaleza y el mundo; y técnicas artesanales y arquitecturas tradicionales”[67]. El investigar y difundir estos elementos permitirá una mayor comprensión de la cultura del pueblo de los otomíes-chichimecas.

Este breve recorrido por la historia, ritualidad y arte otomí permitirá al lector tener una visión del panorama cultural que conforma el pueblo de los otomíes. Permitirá el descubrimiento de un pasado en el que se fusionaron costumbres de grupos distintos y lejanos entre sí; una religiosidad ligada a la cosmovisión y esplendor prehispánicos y su influencia cristiana, que dio como resultado un arte cuyo objetivo no sólo fue evangelizar sino expresar a través de formas una época, una visión y una forma de sentir.

66. *Lugares de memoria y Tradiciones…*, op.cit., pág. 37.
67. Ibídem, pág. 44.

Artesanos y artesanías en Puebla, México. 2000-2016

Erika Galicia Isasmendi
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
ergalia@hotmail.com

Resumen
La reflexión *Artesanos y artesanías en Puebla, México. 2000-2016*, nos llevará a conocer la situación actual de la actividad artesanal en Puebla. Tal propuesta se integró por los siguientes subtemas: el primero es la divulgación de la actividad artesanal a través de la creación de distintas páginas web. En segundo lugar la conformación de catálogos y folletos. Y en un tercer momento se abordará la creación de comisiones y programas para el apoyo de los artesanos. FONART y CEDIPI y, por último, la creación de áreas de trabajo y de comercio, donde ubicamos "La casa del artesano", tiendas o fideicomisos.
Palabras clave: Artesanías, artesanos, Puebla, fideicomisos, políticas, cultura.

Abstract
Reflection Artisans and crafts in Puebla, Mexico. 2000-2016, will reflect on the current situation of artisanal activity in Puebla. This proposal was integrated by the following sub-themes: the first is the dissemination of the craft activity through the creation of different web pages. Secondly the formation of catalogues and brochures. And in a third moment it will be the creation of commissions and programs for the support of the artisans. FONART and CEDIPI and, finally, the creation of areas of work and commerce, where we locate "The house of the craftsman", shops or trusts.
Keywords: *Crafts, craftsmen, Puebla, trusts, politics, culture.*

Introducción

Al caminar por el centro de la ciudad de Puebla uno observa distintos espacios de venta de artesanías, como el parían o las tiendas llamadas fideicomisos. Y aún en nuestros días también es posible ver a mujeres y hombres indígenas vendiendo bordados, blusas y artesanías de madera o barro en las calles del centro histórico de la ciudad. Las artesanías poblanas gustan por sus colores, texturas y formas, que se pueden encontrar en bordados, papel amate, algunas piezas de alfarería, de ónix, talavera o en el árbol de la vida; la mayoría de estas artesanías son adquiridas como recuerdos o elementos decorativos por turistas nacionales y, sobre todo, extranjeros. Además de su belleza, hay otro factor que llama la atención, al percatarse que en muchos casos quienes venden las artesanías no son los propios artesanos, y uno se pregunta ¿por qué? y, además, ¿cuál es el apoyo que existe por parte del estado poblano?

Este último hecho nos obliga a intentar conocer el medio en que viven los artesanos poblanos, que buscan la manera de exponer sus productos en los diferentes espacios que ofrece la ciudad para su venta. Por tal motivo, la presente reflexión se ha titulado *Artesanos y artesanías en Puebla, México. 2000-2016*, cuyo objetivo principal es conocer la situación actual en que subsiste la actividad artesanal en Puebla. En esta propuesta utilizamos como fuentes principales la bibliográfica y la hemerográfica, con respecto a esta última pudimos conocer el discurso "oficial" y las llamadas políticas culturales. El presente escrito estará integrado por los siguientes subtemas: el primero es la divulgación de la actividad artesanal a través de la creación de distintas páginas web. En segundo lugar la conformación de catálogos y folletos. Y en un tercer momento se abordará la creación de comisiones y programas para el apoyo de los artesanos. FONART y

CEDIPI y, por último, la creación de áreas de trabajo y de comercio, donde ubicamos "La casa del artesano", tiendas o fideicomisos.

Se debe señalar que la temporalidad de referencia nos lleva al año 2000, año en que se funda "La casa del artesano" o la sede del Instituto de Artesanías e Industrias Populares, que "fue inaugurado por el gobernador Melquiades Morales Flores"[1]. Cerrando este lapso con el año 2016 nos permitirá comparar y realizar algunas observaciones sobre la temática. De igual manera el espacio de estudio nos lleva a Puebla, una de las 32 entidades federativas de México. Se localiza en el centro oriente del territorio mexicano. Colinda al este con el estado de Veracruz, al poniente con los estados de Hidalgo, México, Tlaxcala y Morelos y al sur con los estados de Oaxaca y Guerrero. Su superficie es de 34.306 km^2 en la que viven más de seis millones de personas, siendo así el quinto estado más poblado del país. Al referirnos a las artesanías del estado poblano nos ubicaremos en los siguientes municipios: Pahuatlán, por el papel amate. Zacatlán, por los textiles. Hueyapan, por los bordados. Chignahuapan, por los textiles y el vidrio. Acatlán por la alfarería. Tecali de Herrera por el ónix. Izúcar de Matamoros por los árboles de la vida y la capital poblana por la talavera[2].

Artesanías y el estado poblano

La artesanía es considerada como aquel objeto hecho a mano, realizado con instrumentos simples, y que puede ser utilitario o decorativo, tradicional o de reciente invención. Las artesanías mexicanas se ubican dentro de la llamada cultura popular, la cual se define como un "complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea"[3]. Por ello la artesanía popular se vincula con las "necesidades, festividades, gustos populares o rituales. Y sus materiales nos llevan a la madera, las fibras, el vidrio y los metales (hierro, cobre, hojalata, bronce, acero, plomo, etc.)"[4].

Una de las razones que nos acercaron a esta temática, como lo señalamos líneas arriba, fue la observación de que la comercialización

1. "Artesanos lamentan falta de apoyos del gobierno", *Intolerancia Diario*, <http://intoleranciadiario.com/detalle_noticia/80303/municipios/artesanos-lamentan-falta-de-apoyos-del-gobierno>, (consultado el 22 de mayo de 2016).
2. Las artesanías representativas de Puebla, se encontraron en catálogos, páginas web e instancias como CEDIPI y FONART, son las artesanías y espacios donde se realizan.
3. Colombres, Adolfo. *Nuevo Manual del Promotor cultural*. Volumen 1. México, CONACULTA, 2009, pág. 359.
4. De la Torre, Francisco. *Arte popular mexicano*. México, Trillas, 2012, pág. 25.

de las artesanías no la realizan los propios artesanos, pretendiendo encontrar al final de este trabajo una respuesta a este hecho.

Las leyes que el gobierno del estado ha creado y publicado en el periódico oficial para normar todo lo concerniente a las artesanías son dos: la primera corresponde al año de 1994 y se nombra *Ley de Fomento a la Cultura del Estado de Puebla*[5], la segunda fue en el año 2011 y lleva por nombre *Ley de Cultura del Estado de Puebla*[6]. En ellas se observa el discurso de autoridades e instancias relacionadas con las llamadas políticas culturales, las cuales se definen como el conjunto de principios teóricos y operativos que orientan las acciones del estado en el ámbito local, provincial y nacional.

Cada una de las leyes se centra en impulsar el área de la cultura, en ellas se ubican dos vertientes, la primera de ellas nos lleva a la conservación del patrimonio con el rescate de las ruinas arqueológicas, monumentos históricos, así como también a la creación y mantenimiento de museos, etc. En la segunda vertiente, advertimos que la ley de fomento concibe a la cultura como una realidad "viva que se va formando y transformando en la continua experiencia histórica y vital de los pueblos; y que se transmite de generación en generación observándose en los valores, las costumbres, la lengua, la fiesta, el arte, las instituciones y estructuras de convivencia social"[7]. Al mismo tiempo propone que se debe fortalecer la promoción y el fomento de la cultura, en vistas al desarrollo del ciudadano y de los grupos sociales a través de actividades culturales, todo ello bajo la dirección y el cuidado de las autoridades e instituciones creadas para este fin, empezado por el Gobernador del Estado, la Secretaría de Cultura, los Ayuntamientos y las Instituciones Culturales Estatales y Municipales. Las obligaciones y facultades en materia de cultura que recaen en el gobernador son: elaborar objetivos y estrategias para la preservación, fomento, difusión, estímulo y promoción de la cultura tanto estatal, así como regional y local.

La ley de fomento a la cultura hace hincapié en la preservación del patrimonio cultural tangible, en este caso, las artesanías. El estado debe proporcionar la protección del valor cultural de ellas, además de apoyar la producción artesanal y su comercialización a nivel estatal, nacional e internacional. De ahí, la tarea de la Secretaría

5. "Orden Jurídico Poblano", <http://sic.cultura.gob.mx/documentos/646.pdf>, (consultado el 12 de mayo de 2016).
6. "Iniciativa de Ley de Fomento a la Cultura del Estado Libre y Soberano de Puebla, enviada por el Ejecutivo del Estado. Que el Estado de Puebla", <http://ojp.puebla.gob.mx/index.php/leyes/item/ley-de-cultura-del-estado-de-puebla>, (consultado el 17 de mayo de 2016).
7. Ibídem. Artículo 20, Artículo 34.

de Cultura: formar y mantener actualizado un padrón de artesanos y un inventario de recursos artesanales; "promover la capacitación de artesanos; difundir las artesanías poblanas por todos los medios que estén a su alcance, recomendar las reglas técnicas a los artesanos para evitar que los procedimientos artesanales, dañen al medio ambiente"[8].

En las referencias anteriores, conocemos parte del discurso "oficial" que establecen las políticas culturales que tienden a fortalecer al artesano y a las artesanías poblanas a través de las siguientes actividades:

1. La divulgación de la actividad artesanal a través de la creación de distintas páginas web.
2. La conformación de catálogos y folletos[9].
3. La creación de comisiones y programas para el apoyo de los artesanos. FONART y CEDIPI.
4. La creación de áreas de trabajo y de comercio: "La casa del artesano", las tiendas o fideicomisos.

La creación de páginas web

La ley de fomento a la cultura, desde el año de 1999, señala que para la preservación del patrimonio cultural tangible, con respecto a las artesanías, se debe difundir su producción y venta por todos los medios que estén al alcance. Se observa que la divulgación de la actividad artesanal a través de las páginas web en años anteriores al 2015 arrojó muy poca información y, a partir de este año se ubicó la página llamada *Artesanías de Puebla*, creada a partir de la organización denominada *Ayuda a los artesanos* (*Aid To Artisans)*, cuyo primer cometido fue brindar la capacitación empresarial, asesoría en procesos con el medio ambiente e innovaciones en el diseño de sus piezas a "375 artesanos de 25 municipios, con el fin de mejorar la comercialización de sus productos"[10].

De igual forma se observa una estrategia contenida en la *Ley de Fomento a la cultura del Estado*, que se da a través del convenio firmado por el gobernador Rafael Moreno Valle y María Eugenia Pineda Meléndez, directora de *Ayuda a los artesanos* (*Aid To Artisans)*, donde se advierte que es una organización sin fines de lucro que bus-

8. Ibíd.
9. "Orden Jurídico Poblano, por el Ejecutivo del Estado. Que el Estado de Puebla", <http://sic.cultura.gob.mx/documentos/646.pdf>, (consultado el 12 de mayo de 2016).
10. "Lanzan página web para promocionar y vender las artesanías poblanas", *Intolerancia Diario*, <http://intoleranciadiario.com/detalle_noticia/131469/tecnologia/lanzan-pagina-web-para-promocionar-y-vender-las-artesanias-poblanas>, (consultado el 1 de abril de 2016).

ca generar oportunidades económicas para artesanos de 110 países ofreciéndoles asesoría y nuevos mercados[11].

Esta plataforma, *Ayuda a los artesanos*, sigue vigente y se utiliza para promover la venta de artesanías locales a todo el mundo que van desde piezas de alfarería y cerámica (barro policromado, bruñido y vidriado), textil (telar de cintura y de pedal, bordados), fibras vegetales (papel amate, palma, ocoxal), lapidaria y cantería (ónix, mármol, piedra volcánica) y cerámica como la talavera.

Catálogo

Otras de las políticas culturales recaen en la conformación de catálogos y folletos. Con respecto a los primeros, se observa que son realizados por los propios grupos de artesanos o las tiendas de artesanías. Los ejemplos encontrados muestran los listados de las organizaciones artesanales, la relación de nombre y fotografía de las artesanías, además de contener una breve descripción. Para ejemplificar tomamos el *Catálogo de organizaciones de artesanas y artesanos indígenas*[12] creado en el año 2005, por la comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas.

En la introducción del catálogo se indica que dicho documento tiene el objetivo de "mostrar una parte de la creatividad del trabajo artesanal, el cual ayudará a realizar la difusión de cada pieza la cual representa la cultura, la cosmovisión y la historia indígena"[13].

De igual forma apunta que ayudará al impulso de la venta de los productos, ya que día a día los artesanos indígenas se ven en la necesidad de salir de sus lugares de "origen cruzando cerros y atravesando ríos, para colocar sus hermosos trabajos y así contribuir económicamente en el hogar"[14]. Siendo ésta, una de las razones por las cuales la organización de artesanas y artesanos indígenas participaron en la elaboración de este folleto, que se convierte en una mirada propia a sus trabajos y a sus vidas. Información para reconocer la historia, la memoria y la identidad de sus creadores.

En dicho catálogo, ubicamos la artesanía textil que nos muestra el trabajo de 150 mujeres indígenas de origen nahua, pertenecientes al "municipio de Hueyapan, Puebla; que nos muestran las tradiciones de origen prehispánico como el cultivo del algodón, el

11. Ibídem.
12. *Catálogo de organizaciones de artesanas y artesanos indígenas.* México, Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2005.
13. Ibídem, pág. 7.
14. Ibíd., pág. 8.

uso de hilos de lana teñidos con tintes naturales y el telar de cintura. Las iconografías que bordan en sus productos representan la flora y fauna del entorno natural"[15].

La conformación de los folletos son creados por dos instancias, la primera es la secretaría de Turismo del gobierno del Estado, debo indicar que dicha instancia sólo pudo ofrecernos dos folletos que hacen referencia exclusivamente a la talavera. Cada uno de los folletos son de corta extensión, cada frase resalta y hace difusión a las artesanías, por ejemplo se indica que "el espíritu de un pueblo se observa en sus hechos y creaciones, y parte del alma poblana queda plasmada en sus artesanías"[16].

La segunda instancia pertenece a los folletos en línea o web, los cuales promocionan la venta de artesanías, estos espacios son independientes al gobierno. Los folletos también son nombrados como "guías de viajes", dichos sitios nos acercan a las técnicas ancestrales que los artesanos poblanos preservan y transmiten a través de cada una de sus obras. Detrás de cada artesanía hay una historia individual y colectiva y una cultura que constituyen un patrimonio cultural invaluable para Puebla[17].

Fig. 1. Artesanía en chaquira, de la comunidad de San Pablito Pahuatlan, 3 de junio de 2016. Fotografía: Juan Carlos Mier Velasco.



15. Ibíd., pág. 9.

16. Sin título, <http://www.upaep.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=774&Itemid=516>, (consultado el 21 de junio de 2016).

17. "Artesanías. El corazón de Puebla", <http://corazondepuebla.com.mx/artesanias_puebla.html>, (consultado el 21 de mayo de 2016).

Programa (FONART), comisión (CEDIPI)

El tercer punto nos lleva a las comisiones y los programas, cuya tarea principal es la de ayudar a la subsistencia del artesano, además de impulsar el desarrollo del arte popular. En dichas comisiones y programas se observan las políticas integracionistas, pero al mismo tiempo advierten que respetan la personalidad del indígena, para que éste pueda "conservar" sus valores positivos.

En la búsqueda se ubicó al programa del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (**FONART**), el cual es un fideicomiso público del Gobierno Federal, sectorizado en la Secretaría de Desarrollo Social. Fue constituido el "28 de mayo de 1974 por mandato del Ejecutivo Federal con el objeto social de fomentar la actividad artesanal en el país"[18].

Tiene como objetivo apoyar a los artesanos mexicanos a través de la elaboración y venta de sus artesanías, para que obtengan un mejor ingreso económico que les permita mejorar sus condiciones de vida, salud y alimentación. Tal apoyo se da en seis vertientes: capacitación integral y asistencia técnica, apoyos a la producción, adquisición de artesanías, apoyos a la comercialización, concursos de arte popular y salud ocupacional, con el propósito de atenderlos de forma integral y complementaria.

FONART declara que la artesanía es una de las manifestaciones más visibles de la diversidad cultural de una sociedad, en ella se reflejan tradición, identidad, creatividad y cultura. Por todas estas razones, es impostergable contribuir al reconocimiento de la importancia de las artesanías como un valor que debe ser conservado, enriquecido y proyectado hacia el futuro. Las artesanas y artesanos del país son, por tanto, un sector social de innegable importancia para México, ya que representan la riqueza artesanal que la sitúa como una de las ofertas más diversificadas, de mayor calidad y con una valiosa aportación al patrimonio cultural intangible de la humanidad[19].

Fig. 2. Mujeres artesanas de la comunidad de San Pablito Pahuatlan, 3 de junio de 2016. Fotografía: Juan Carlos Mier Velasco.



18. "FONART", <https://www.gob.mx/fonart>, (consultado el 30 de mayo de 2016).
19. Ibídem.

La mayoría de las tiendas de artesanías se encuentran en la capital de México (Tienda Patriotismo, Tienda Juárez, Tienda Galería Reforma, Tienda Aeropuerto Terminal 2, Tienda Galería Palacio Nacional) y en Zacatecas.

Las **ferias** son eventos de gran importancia para la promoción, la exhibición y la comercialización artesanal, la participación de los artesanos en las ferias es posible gracias al otorgamiento de recursos económicos para la adquisición de material gráfico publicitario, construcción o acondicionamiento de espacios para la promoción, exhibición y difusión de sus artesanías en ferias, exposiciones y eventos artesanales nacionales e internacionales.

Con respecto a este punto, se debe indicar que para la feria artesanal de Puebla no existe un espacio como tal o propio, en ocasiones han sido los atrios de las iglesias donde se realizan dichos eventos. Los domingos, por ejemplo, se pueden adquirir artesanías en el "mercado de Analco", que es conocido también como un "enorme tianguis"[20] y, además, en tal espacio desafortunadamente se pueden encontrar productos chinos que son imitaciones de la artesanía mexicana. Con respecto a la Feria Artesanal de Puebla, la que tiene mayor importancia es la que se realiza cada año para celebrar la Batalla del 5 de mayo de 1862.

Otra de las instancias para el apoyo del artesano es **CEDIPI**, Comisión Estatal de Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas, cuyo objetivo central es apoyar a las mujeres artesanas, ayudándolas a aprovechar los recursos con los que cuentan en sus lugares de origen para que se organicen a fin de impulsar microempresas comunitarias diversas, proyectos agropecuarios y artesanales[21].

Entre las actividades o acciones que realiza e impulsa CEDIPI está la organización para desarrollar proyectos productivos como la cría y engorda de cerdos, ovinos y aves, molinos de nixtamal, tiendas de abarrotes y cafés internet. Las beneficiarias residen en localidades indígenas de alta y muy alta marginación, ubicadas en los municipios de Huehuetla, Caxhuacan, Cuetzalan, Puebla, Petlalcingo, Coxcatlán, Tlacotepec de Porfirio Díaz y Zoquitlán y Pahuatlán, en esta última comunidad se ubica un grupo de mujeres artesanas de origen otomí.

20. "Tianguis y ferias para no perderse. La acción está en la calle", *Puebla es mi destino*, <http://puebla.travel/es/experiencias/pasea-a-tu-ritmo/item/tianguis-y-ferias-para-no-perderse-la-accion-esta-en-la-calle>, (consultado el 14 de mayo de 2016).

21. "Mujeres indígenas emprenden proyectos productivos", *Puebla Noticias*, <http://www.pueblanoticias.mx/noticia/mujeres-indigenas-emprenden-proyectos-productivos-43077/>, (consultado el 16 de mayo de 2016).

Todas ellas son bordadoras y especialistas en el tejido de chaquira, los bordados son con cuatro colores: rojo, azul, negro y verde[22].

Área de trabajo: tiendas y fideicomisos

La cuarta y última de las actividades de las políticas culturales se refieren a la creación de áreas de trabajo, como la casa de artesanos, tiendas y los llamados fideicomisos, ubicados generalmente junto a los museos y en las zonas turísticas.

Con referencia a "La casa del artesano", debo indicar que fue otro de los motivos que me llevaron a involucrarme en el presente tema, ya que en dicho espacio tuve la oportunidad de admirar y adquirir distintas artesanías. La casa del artesano, también conocida como la sede del Instituto de Artesanías e Industrias Populares, fue inaugurada por el gobernador Melquiades Morales Flores, el día 19 de marzo de 2000 y fue cerrada, desafortunadamente, en el año de 2013. Su objetivo principal fue el de impulsar el desarrollo de la labor artesanal poblana, apoyando la venta de artesanías, además de dar alojamiento a los artesanos que llegaban de los diferentes municipios poblanos; contaba con una tienda oficial por medio de la cual las ganancias llegaban directamente al artesano. En este espacio podíamos admirar cómo algunos artesanos elaboraban algunos de sus productos: objetos de barro, de palma y otros materiales.

Fig. 3. Fachada de la "Casa del Artesano", abril de 2017. Fotografía: Erika Galicia Isasmendi.



22. "Impulso a proyectos productivos de mujeres indígenas", *Noticias impulso*, <http://retodiario.com/noticia/COMUNICADO/Impulso-a-proyectos-productivos-de-mujeres-indigenas/34930.html>, (consultado el 12 de mayo de 2016).

Las notas periodísticas consultadas señalan que el cierre se debió a la privatización de dicho espacio. Se indica que el gobierno estatal, "solicitó el desalojo de la casa del artesano, para su reparación"[23], pero cada día que pasaba se notaba más el deterioro y en ningún momento se veían trabajos de rehabilitación; además, con la administración del "gobernador Moreno Valle se ordenó el paulatino abandono del edificio y el desalojo de los artesanos, a la fecha quedan unos cuantos que han sido notificados ya de que el inmueble pasará a manos de un grupo de inversionistas para convertirlo en un hotel o en una plaza comercial"[24].

Aunque actualmente La casa del artesano sigue sin funcionar, una nota del periódico *El sol de Puebla* señala que la directora de IIDART (Impulso a la Innovación y Desarrollo Artesanal), Yvón Gutiérrez, declaró que buscará rehabilitarla de nuevo para que los artesanos tengan un espacio de venta, de aprendizaje y exposiciones y, agregó, que en Puebla actualmente hay registrados alrededor de 15 mil artesanos, a quienes quieren ayudar a través de ferias donde se puedan conocer y ubicar a los nuevos talentos, así como también

Fig. 4. Fachada de la "Casa del Artesano", abril de 2017. Fotografía: Erika Galicia Isasmendi.



23. "Casa del Artesano San Roque", *Puebla es mi destino*, <http://puebla.travel/es/ver-hacer/espacios-de-ocio/item/casa-del-artesano-san-roque>, (consultado el 2 de mayo de 2016).

24. "Desaparece la Casa del Artesano Poblano", *Los Periodistas*, <http://www.losperiodistas.com.mx/noticia/127/desaparece-la-casa-del-artesano-poblanovideo>, (consultado el 2 de mayo de 2016).

capacitarlos sin que pierdan sus tradiciones. "No compramos un objeto sino una artesanía, una parte de la historia y de las tradiciones"[25].

Al cerrarse la casa de artesanos (2013), al siguiente año se da la apertura de tiendas de artesanías que son fideicomisos; la primera de ellas la ubicamos en el Edificio de Protocolos, fue inaugurada el 6 de noviembre de 2014, "el gobernador Rafael Moreno Valle encabezó la firma de 14 convenios, uno de colaboración con la directora del Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART), Liliana Romero Medina, y el resto bajo el esquema de contrato entre artesanos"[26].



Fig. 5. Patio de la "Casa del Artesano", abril de 2016. Fotografía: Karla Lorena Martínez Cruz.

La directora de FONART resaltó que el convenio firmado abre las puertas para ampliar el trabajo coordinado entre los gobiernos estatal y federal, para concretar acciones que conviertan a los artesanos en sujetos de su propio destino. Moreno Valle recalcó que esta zona se ha convertido en una de las más concurridas, lo cual hace posible

25. Aunque actualmente la casa del artesano sigue sin funcionar, la directora de IIDART (Impulso a la Innovación y Desarrollo Artesanal), Yvón Gutiérrez, declaró que buscará impulsar a Puebla como el mercado mundial de artesanías, además de impulsar programas que beneficien a los artesanos poblanos, entre ellos sería que el IIDART se convierta en un centro expositor. "Impulsará IIDART al estado como marca mundial de artesanías", *Milenio.com*, <http://www.milenio.com/negocios/Impulsara-IIDART-marca-mundial-artesanias_0_168583541.html>, (consultado el 8 de noviembre de 2017).

26. "RMV y FONART firman firman convenios para comercialización de artesanías de Puebla", *Puebla On line,* <http://pueblaonline.com.mx/2014/portal/movil/index.php/estado/item/15307-rmv-y-fonart-firman-convenios-para-comercializacion-de-artesanias-de-puebla>, (consultado el 2 de mayo de 2016).

promover la comercialización y generar más ingresos a las familias que se dedican a esta actividad.

El Ejecutivo reconoció el respaldo de la directora del FONART a los artesanos, mediante la firma del convenio de colaboración, así como la entrega de estímulos para la adquisición de materia prima y herramientas, además de llevar a cabo programas de capacitación y difusión de la cultura. Precisó que el sector artesanal enfrenta el gran reto de mantener la esencia de su producción y comercializarla mejor a través del empleo de nuevas tecnologías para crear nuevos diseños que incursionen con éxito en los mercados.

Además del anterior fideicomiso, encontramos la conformación del IIDART (Impulso a la Innovación y Desarrollo Artesanal del Estado de Puebla), cuya creación fue el 3 de marzo de 2014. Se indica que es un fideicomiso público sectorizado a la Secretaría de Desarrollo Rural, Sustentabilidad y Ordenamiento Territorial, con esta nueva instancia se pretende dar impulso al sector artesanal en el estado de Puebla, posicionándolo en los primeros lugares y acompañando los cambios en materia de difusión y comercialización de artesanías de calidad internacional[27].

El Fideicomiso, se puntualiza, tendrá por objeto el desarrollo e impulso de las actividades artesanales mediante la instrumentación de planes, programas y proyectos para potencializarlas y posicionarlas con mayor presencia y competitividad en los mercados internos y de exportación. El cual se integra por las siguientes partes:

> "I. Fideicomitente: el Gobierno del Estado, a través de la Secretaría de Finanzas y Administración; II. Fideicomisarios: a) En primer lugar: los artesanos y productores del Estado, que a través del apoyo de este Fideicomiso elaboren, produzcan, promuevan o comercialicen artesanías, arte popular e industrias populares; y b) En segundo lugar: el propio Fideicomitente. III. Fiduciario: la institución de crédito legalmente constituida y reconocida conforme a las leyes mexicanas aplicables, que designe el Fideicomitente"[28].

---

27. "Artesanías. El corazón…", op.cit.
28. "Gobierno del Estado de Puebla Secretaría General de Gobierno Orden Jurídico Poblano", <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Estatal/Puebla/wo96589.pdf>, (consultado el 1 de mayo de 2016).

Se debe indicar que los fideicomisos solamente son áreas de exhibición, difusión y venta de los productos artesanales, porque el comprador no tiene ninguna interacción con los artesanos como ocurría en la casa del artesano. Las personas que trabajan en dichos espacios son amables y eficientes, pero ofrecen poca información relevante con respecto de las artesanías: su origen, materiales y forma de elaboración, etc. Estos espacios muestran la misma temática de piezas, por ejemplo:

1. Los Textiles y bordados nos llevan a Cuetzalan, Chilac, Chignahuapan, Zacatlán, Pahuatlan. Los bordados pertenecientes a Cuetzalan son confeccionados con el telar de cintura. Los bordados de san Gabriel Chilac se distinguen porque se utiliza el hilo de seda y algodón.
2. La alfarería de Acatlán presenta el material de barro bruñido y vidriado, destacando las cazuelas y sahumerios.
3. Del sur del estado, de Izúcar de Matamoros, son los árboles de la vida, hechos con barro policromado.
4. El Papel amate de Pahuatlán se fabrica con la corteza del árbol llamada jonote. Desde la recolección de la corteza, el ablandamiento, el deshebrado, el aplanado o macerado, el planchado, recortado y pintado; los otomíes han guardado en el papel amate el culto a sus deidades, tributo a la naturaleza y a la magia. En la fabricación del papel amate se sigue manteniendo el acabado original, aunque actualmente se han agregado colores y formas para la creación de lámparas, álbumes, cuadros y muchos productos más. En este proceso de elaboración los habitantes de la sierra norte de Puebla elevan sus plegarias a la naturaleza para poder hacer uso de ella.
5. La Talavera es producto de varias tendencias artesanales y artísticas procedentes de distintas regiones del mundo: “alfarería española andaluza y marroquí, vidriado árabe, mallas persas, figuras y caracteres chinos (mongoles) y dibujos estilizados del México prehispánico”[29].
6. Palma: Chigmecatitlán, Tehuacán, Huatlatlauca. “La palma (brahea dulcis) es una de las especies que se utilizan para la elaboración de una línea de artesanía popular mexicana, es la especie más abundante en su género y una de las más comunes en el

29. “Talavera”, *Corazón de Puebla*, <http://www.corazondepuebla.com.mx/talavera.html>, (consultado el 30 de mayo de 2016).

país". Con dicha fibra se realizan infinidad de objetos que van desde animales, nacimientos y juguetes[30].

7. Ónix de Tecali de Herrera. Tecali de Herrera es una comunidad ubicada a 40 kilómetros de Puebla y es reconocida por contar con hábiles artesanos que se encargan de darle vida al ónix y al mármol. El Ónix es llamado también el mármol mexicano.

Artesanos y problemas

Para finalizar, retomamos la situación de los artesanos, mencionada ya en parte en el desarrollo del trabajo. Por un lado, el discurso de las autoridades y las distintas instancias gubernamentales, creadas exprofeso para dar apoyo a la comercialización artesanal, manifiestan la ayuda y el compromiso que tiene el estado con el artesano. Por otro lado, un gran número de las notas hemerográficas consultadas reflejan la situación de pobreza en que viven los artesanos, en su mayoría indígenas.

Los artesanos fabrican regularmente sus productos en el seno familiar a partir de técnicas que se han heredado por generaciones, la venta de su producto genera la mayoría de las veces un ingreso raquítico que no alcanza para solventar sus necesidades familiares más apremiantes. También por las notas de los periódicos conocemos la demanda de ayuda de los artesanos, por ejemplo, el grupo de alfareros del Barrio de La Luz solicitaron apoyo a los candidatos a la gubernatura para rescatar sus hornos y su tradicional oficio, argumentando que es importante crear programas para la rehabilitación de la infraestructura que utilizan y, si es posible, su ubicación a un lugar más amplio[31].

La migración es otro de los problemas que afecta a la creación de artesanías. Muchas personas dejan de elaborar artesanías porque su costo se ha desvalorizado, y debido a este factor cada vez son más los artesanos que migran a Estados Unidos. La desvalorización de las artesanías también ha provocado que los padres dejen de enseñar

30. Palma: Chigmecatitlán, Tehuacán, Huatlataluca. El trabajo de la palma "teñida o en color natural [...] entre los productos pueden encontrarse juguetes, joyería como aretes, pulseras y collares, así como piezas de innovación haciendo uso de la palma com materia prima principal, como utensilios que sirvan para almacenar juegos de cojines, carpetas, bolsas y sombreros". "Alistan en Chigmecatitlán concurso de palma tejida", *Municipios 7 aniversario*, <http://www.municipiospuebla.com.mx/nota/2014-08-01/acatl%C3%A1n-de-osorio/alistan-en-chigmecatitlan-concurso-de-palma-tejida>, (consultado el 30 de mayo de 2016).

31. "E-consulta, Piden alfareros de la Luz ayuda oficial para promover su oficio", <http://www.e-consulta.com/nota/2016-05-03/ciudad/piden-alfareros-de-la-luz-ayuda-oficial-para-promover-el-oficio>, (consultado el 1 de junio de 2016).

el oficio de artesano a sus hijos y, a pesar de que algunas artesanías poblanas han sido llevadas a exposiciones nacionales y extranjeras donde han sido premiadas, ello no ha repercutido en que a éstas se les dé un valor comercial digno[32].

Reflexión final

Con este primer acercamiento de dieciséis años de actividad artesanal en Puebla, podemos decir que las leyes creadas por las autoridades para fomentar y dar impulso a la creación de artesanías son valiosas, implican un acierto; pero mientras estas leyes no sean llevadas a los hechos con acciones que den cumplimiento a su contenido, no constituirán un auténtico apoyo ni existirá un verdadero avance. En algunos casos, podemos asegurar, ha habido retrocesos, como el cierre de La Casa del Artesano. Ojalá este espacio al fomento artesanal se reabra para seguir funcionando en apoyo a los artesanos del estado de Puebla.

En cuanto a las ferias artesanales debe darse un mayor impulso, sobre todo de parte de las autoridades municipales, con el apoyo decidido del gobierno del estado para salir del abandono en que se encuentran. Hay tantas ferias patronales en la capital, así como en los municipios del interior de nuestro estado, que bien valdría la pena incentivarlas. Puede decirse que la creación de artesanías en el estado de Puebla tiene apoyo, pero que en muchos casos es insuficiente y, además, no hay continuidad de los proyectos ya establecidos por los gobiernos en turno, éstos los desechan ignorando los logros obtenidos, sin antes haber evaluado el trabajo realizado para establecer nuevas estrategias y así superar las deficiencias.

32. "Puebla, 5to estado con menos tasa de desocupación en febrero", *Síntesis*, <http://sintesis.mx/articulos/91087/en-riesgo-la-elaboracion-de-artesanias-/puebla>, (consultado el 1 de junio de 2016).

Cultura funeraria y cine en México. Realidad, mito e ironía[1]

Flora Mora Aymerich

Programa de Doctorado en Historia y Artes, Universidad de Granada, España

moayfl@gmail.com

Resumen

En este artículo se pretende reflexionar sobre la cultura de la muerte y sus representaciones en el cine mexicano a través de tres períodos. Estos permiten analizar, de manera general, lo acontecido en cada una de las etapas en relación a la cultura de la muerte y la festividad de Día de Muertos. Cabe mencionar que en las últimas décadas, el Día de Muertos se ha convertido en un icono de identidad de la nación mexicana por lo que el análisis de este artículo permite poner en valor estas representaciones en el séptimo arte.

Palabras clave: Cine mexicano, identidad, representaciones de la muerte, cultura de la muerte, Día de Muertos, festividad

Abstract

This article proposes to reflect on the Death culture and its representations in mexican cinema throughout three periods. These three periods allow us to analize, in general terms, how the Day of the Dead was related to different events that happen in each stage. It's worth mentioning that in the last decades, the Day of the Dead has become an icon of identity of

1. Este artículo es fruto del trabajo de investigación que se está realizando para mi tesis doctoral. Por eso los acervos fílmicos han permitido la construcción de la materia prima de este artículo. En estos hay que destacar a la Filmoteca de Cataluña que nació en 1981 con el objetivo de conservar, restaurar, investigar y difundir, que a pesar de estar especializada en el cine catalán hay una sección sobre películas mexicanas y bibliografía como la *Historia Documental del Cine Mexicano* de García Riera o la *Aventura del cine mexicano* de Ayala Blanco. También la Filmoteca Española, ubicada en Madrid, que bajo las mismas premisas que la Filmoteca de Cataluña, está especializada en el cine español. Y finalmente, los acervos filmográficos mexicanos que son los que han permitido obtener la mayor parte de la filmografía y bibliografía de esta investigación, entre ellos hay que destacar la Cineteca Nacional Mexicana, la Filmoteca de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía. Es de especial interés la mención de acervos no mexicanos para incluir esa visión internacional del cine mexicano.

the Mexican Nation, that is why this article has a special focus on placing a value to this representations in the Seventh Art.
Keywords: *Mexican cinema, identity, representations of Death, Death's culture, Day of the Dead, festivity*

Introducción

Este artículo pretende ser una muestra, un tanto general, sobre la representación de la muerte –a modo de sátira, de humor negro y como entidad– y la importancia que tiene como icono nacional dentro de la festividad de Día de Muertos. Claudio Lomnitz comentaba en una publicación reciente "varias industrias, desde la cinematografía al turismo, se apropiarían del romance del mexicano con la Muerte, para después masificarlo y convertirlo en «un accesorio propagandístico»"[2].

Esa apropiación del "romance mexicano" se convirtió en un elemento diferenciador de la cultura mexicana. Se le otorgaba un papel a la muerte, como icono, que no había tenido hasta este entonces[3]. Ese carácter propagandístico, politizado y utilizado como atracción turística plantea un análisis interesante desde el punto de vista de la historia del cine.

La hipótesis de la que se parte en este artículo es que se pueden identificar tres periodos distintos de representación. El primero de ellos (1945-1960) en que la representación de la muerte y de la festividad de Día de Muertos se introduce como un código más de identidad de los ya establecidos. Durante este periodo se encuentran películas como *El esqueleto de la señora Morales* (1959) y *Macario* (1959), antecedentes claves para entender las producciones posteriores.

2. Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México.* México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 50.
3. Ibídem.

Un segundo período (la década de los 80) en el que se hicieron nuevas políticas sobre la identidad impulsadas por el Estado mexicano debido a la intrusión de la celebración del Halloween; en el que se encuentran películas como *Bajo el volcán* (1984) y *Día de Difuntos (o Hijos de la Guayaba)* de 1988.

Y finalmente, un tercer período (iniciado en el año 2000 y hasta la actualidad), en el que priman las películas de animación para dar a conocer a un público infantil la importancia de la tradición, pero también de largometrajes tanto mexicanos como foráneos en los que esta fiesta también tiene un peso importante de concienciación. Dentro de este periodo se encuentran películas como *Todos están muertos* (2014) y el largometraje de animación *El libro de la vida* (2014).

Cabe mencionar que las representaciones de la muerte en México han sido, y siguen siendo múltiples, ya que no solo se encuentra aquella que es violenta y trágica, la cual actualmente se ha tornado en el culto a la Santa Muerte, sino también, simbólica como la que encontramos en la literatura de Juan Rulfo, la relacionada con la festividad de Día de Muertos como una reivindicación de la cultura mexicana y la representación humorística de la muerte, aquella muerte con "humor negro".

El culto a la muerte actual, conocido como la Santa Muerte, es decir, esa representación violenta y trágica que forma parte del día a día de México, no se ha incluido en este estudio, ya que se pretende tratar un tema cercano a la literatura y a la reivindicación de la cultura mexicana y no ceñirse a un sector de la realidad social y política como son los narcotraficantes, los seguidores de la Santa Muerte, el terror y los hechos sobrenaturales. Por eso se prefirió tratar la representación de la muerte a través de la festividad, para reflexionar sobre su importancia en la construcción ideológica de la identidad mexicana, y también la forma "humorística" de ésta.

Primer Período (1945-1960)

Emilio García Riera analizaba este período en etapas de cinco años de 1946 a 1950, de 1951 a 1955 y de 1956 a 1960. Durante el primer lustro decía lo siguiente:

> "Entre 1946 y 1950 ocurrieron para el cine nacional cosas muy importantes: Emilio Fernández ganó fama mundial al obtener sus películas un buen número de premios internacionales; inició su carrera mexicana el director español Luis Buñuel, que llegaría a ser visto como uno de los más grandes cineastas del mundo entero; bajo la conducción de

> Ismael Rodríguez, Pedro Infante se convirtió en un actor excepcionalmente popular y querido por una amplia masa de espectadores del país; el melodrama arrabalero fue el género definidor de la época"[4].

En el lustro siguiente, Miguel Alemán era sucedido como presidente de México por Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). "Preocupado por la difícil situación del cine nacional, el nuevo gobierno puso al frente del Banco Nacional Cinematográfico al licenciado Eduardo Garduño, quien elaboró en 1953 un plan muy discutido"[5]. Este plan fue el nombrado plan Garduño, en el que la idea principal era la de "fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del banco para restar fuerza al monopolio de la exhibición"[6]. Pero el plan presentó muchas fallas, ya que como la gran parte de los productores eran accionistas mayoritarios se daban los créditos a sí mismos, cosa que no fomentó la diversidad y ayudó a seguir con el monopolio cinematográfico. De este período también hay que destacar el nacimiento del cine independiente. "*Raíces* (1953) fue precursora de lo que se conocería después como cine independiente, si por tal se entiende no tanto al hecho de modo *amateur* y marginal, sino al no atenido a los mecanismos usuales de producción"[7].

En el último lustro de 1956 a 1960, clave para el análisis de las películas posteriores, la crisis del cine mexicano no fue solo advertible por los problemas económicos, sino que además, como dice Emilio García Riera, lo convirtió en un "cine repetitivo, cansado y rutinario, sin inventiva e imaginación a diferencia de los cines de otros países que seguían renovándose"[8]. A pesar de ello se hicieron películas maravillosas como *El esqueleto de la señora Morales*, y *Macario*, que esta última tuvo tanto admiradores como detractores.

Macario, 1959

Macario fue dirigida por Roberto Gavaldón en 1959 contando con la fotografía en blanco y negro de Gabriel Figueroa –fue un cinefotógrafo y director de fotografía mexicano figura clave en la época de oro del cine mexicano–. Cabe mencionar el resumen del argumento aportado por García Riera:

4. García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1985, pág. 157.
5. Ibídem, pág. 193.
6. Ibíd.
7. Ibíd., págs. 195-196.
8. Ibíd., pág. 221.

"Día de muertos en México, siglo XVIII. El leñador Macario vive pobremente con su esposa y sus cinco hijos. Obsesionado por su pobreza y por la idea de la muerte, Macario sueña con calaveras comiendo guajolotes. Decide aguantarse el hambre hasta no comer, él solo, un guajolote. Su esposa roba un guajolote y se lo da. Macario va a comerse el animal en el bosque, donde niega pedazos del mismo al Diablo y a Dios cuando ésos se lo piden. Aparece la Muerte y con ella sí comparte Macario su guajolote. A cambio de ello, la Muerte le da un agua que le servirá para curar a todos los enfermos. La curación será efectiva cuando la Muerte aparezca a los pies del paciente. Macario cura con el agua a su propio hijo. Su fama de curandero crece al devolver la salud a la esposa del rico Don Ramiro. Gracias a sus muchas curas, Macario se hace rico, pero la Inquisición lo detiene y allana su casa. Macario sale airoso de una prueba a la que lo someten los inquisidores, pero éstos lo declaran brujo y lo condenan a la hoguera. Sólo podrá salvarse si cura al hijo enfermo del virrey, pero la Muerte se niega a ayudarlo. Macario huye al bosque, vuelve a encontrarse con Dios y el Diablo y va a parar a la gruta de la Muerte (Fig. 1), donde ésta le enseña la vela de su vida a punto de apagarse. Macario trata de robar su vela y escapar con ella, pero su esposa lo encuentra muerto junto al guajolote sin comer"[9].



Fig. 1. © Clasa Films Mundiales. *Macario* (1959). Roberto Gavaldón. 90 min. Drama, B/N, México. Cineteca Nacional.

Es de especial interés mencionar que las calaveras con las que sueña Macario aluden a los grabados de José Guadalupe Posada[10] (Fig. 2). Cabe destacar, que en los distintos testimonios recogidos en la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, se tachaba a la película de moralista, de ser demasiada plana y de tener un parecido extremo con películas como *El séptimo sello* de Ingmar

9. García Riera, Emilio. *Historia documental...*, op.cit., pág. 284.

10. José Guadalupe Posada fue uno de los grabadores más importantes de finales del siglo XIX en México. En sus grabados tenía una clara postura de crítica social y política. Se hizo famoso por sus calaveras y sobre todo por La Catrina.



Fig. 2. © Guadalupe Posada. La calavera garbancera (1913). Grabado con madera de hilo, 14,7 x 20,3 cm. Museo Guadalupe Posada, Aguascalientes, México.

Bergman (1957) e incluso con *Las tres luces* de Fritz Lang (1921)[11], las cuales enfatizaban la personificación de la muerte.

Macario estuvo influenciada, no solo por el cine norteamericano, sino que también se basó en uno de los cuentos de B.Traven. El autor, a su vez, estuvo influenciado por el cuento *El ahijado de la muerte* de los Hermanos Grimm.

Además, como comentaba Membrez "es curioso notar que al indio bilingüe mexicano tal vez no le importa el sexo de la Muerte, puesto que en náhuatl y en maya no existe la distinción de género"[12]. La Muerte por lo tanto se representa como un ente masculino tanto por influencia de B.Traven[13] como por el imaginario indígena –es importante destacar la fábula de *El hartón y la muerte* de Chiapas como parte de este folclor indígena–. Por lo tanto los componentes mexicanos se entremezclan con las influencias del folclore foráneo, el indígena y el Día de Muertos.

El esqueleto de la señora Morales, 1959

Este film fue dirigido por Rogelio A. González en 1959. Según Ayala Blanco "muy diversas circunstancias confluyeron para su acierto: el

11. García Riera, Emilio. *Historia documental...*, op.cit., págs. 283-290.

12. Membrez, N.J. "El peón y la muerte: El caso transnacional de Macario (1960)", *Latinoamérica*, n.º 44, tomo 1, 2007, pág. 40. Además como dice Anzures: "En la lengua náhuatl, no existe el género. Únicamente se emplea el término cihuatl (mujer) para lo femenino y oquichtli (macho) para determinar seres humanos, animales, plantas y objetos inanimados". Anzures Rionda, M. *Lengua y cultura náhuatl*. México, Contraste, 1989, pág. 60.

13. En alemán el término de la muerte es masculino.

argumento se tomó de un relato de Arthur Machen, lo adaptó el entonces guionista Luis Alcoriza, y fue puesto en manos del director de comedias Rogelio González"[14].

Cabe mencionar la descripción del argumento aportado por Ayala Blanco:

> "González aprovecha la oportunidad y narra con verdadera saña la vida de Pablo Morales (Arturo de Córdova), un taxidermista bonachón, en compañía de su insufrible esposa Gloria (Amparo Rivelles). Siempre amenazado por un ataque de histeria de su mujer, Pablo no puede ni vivir ni trabajar en paz. Cansado de soportar la carga de su mujer, renga y fanática, tampoco puede divorciarse; las rígidas ideas de Gloria y la hostilidad de sus cuñados constituyen un impedimento inexorable. El buen hombre, acorralado, decide asesinar a su mujer. Envenena sus alimentos con estricnina. Descuartiza el cadáver, lo calcina y paralelamente construye un esqueleto semejante al de ella. El truco da resultado. Los vecinos sospechan del asesinato, advierten la semejanza del esqueleto con la desaparecida y llaman a la policía. En el juicio de homicidio, se comprueba que el esqueleto ha sido integrado con huesos de muy diversa procedencia. Pablo queda en libertad. Lo primero que hace es revelar al confesor de Gloria su culpabilidad, advirtiéndole que el crimen quedará impune porque a nadie pueden procesar dos veces por un mismo delito. Sin embargo, una especie de justicia intangible actúa. En el brindis con que celebra su triunfo, una beata amiga de Gloria imprudentemente sirve a Pablo y a los celebrantes el vino envenenado. Al otro día tiene lugar el entierro simultáneo de media docena de difuntos"[15].

Por ende, se trata de una película de humor negro (Fig. 3) con "un esquema inicial que corresponde a la noción anglosajona del humor ortodoxo, ese regodeo jubiloso en todo lo que disminuye el tradicional carácter sagrado de la muerte"[16], pero que además se le añadieron las variantes personales de dos de las figuras que produjeron

14. Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México, Ediciones Era Ayala, 1968, pág. 271.
15. Ibídem.
16. Ibíd., pág. 272.



Fig. 3. © Alfa Film S.A. *El esqueleto de la señora Morales* (1959). Rogelio A. González. 92 min. Comedia negra, B/N, México. Cineteca Nacional.

la película: “el humor español de Luis Alcoriza y el relajo mexicano de Rogelio González”[17].

Además de tratar a la muerte desde un punto de vista satírico y ácido, hay otros elementos a destacar, que conforman la crítica de esta producción. El anticlericalismo de la cinta es indiscutible, y la crítica sobre el matrimonio que se muestra como una penitencia, un encarcelamiento en vez de amor y confianza. La crítica al clero es a través de Gloria, la esposa del protagonista y sus amistades religiosas. El sacerdote católico domina la voluntad de sus adeptos, y es representado como español, rígido, agrío, irascible, sin una gota de la humildad y compasión que debería tener. Igual que sus ovejas que solo emiten críticas y prejuicios a aquellos que no comparten su visión del mundo.

El matrimonio es otro de los criticados “como institución, como sacramento y como forma de convivencia, el matrimonio sólo puede compararse con una lepra o con una cadena perpetua”[18]. Pablo y Gloria coexisten en mundos totalmente distintos. Gloria vive amargada, en un mundo encerrado y todo le produce rechazo, en cambio el mundo de Pablo es abierto y extrovertido, alegre y social. El choque de los dos protagonistas es el que producirá la tensión clave de la película.

17. Ibíd.
18. Ibíd., pág. 274.

Segundo Período (1980-1989)

Durante este período el cine mexicano se vio afectado por las consecuencias que tuvo el sexenio del presidente José López Portillo (1976-1982) cuando subió al poder. En 1977 se daba la dirección general de Radio, Televisión y Cinematografía a Margarita López Portillo, hermana del presidente[19]. El cine independiente mexicano –producido en su mayoría por el CUEC y el CCC– empezó a crecer en importancia dentro de este sexenio en el que también se instauraba un nuevo género, el llamado de "ficheras" o "fronterizo" que bloqueó gran parte de la producción hasta finales de los años ochenta. Un bloqueo propiciado por las productoras privadas que prefirieron las realizaciones de películas de este género a otro tipo de films que resultaban menos rentables.

En el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) la crisis que había en el país se profundizó entrando en un período de inestabilidad económica, de fuerte migración hacia las zonas urbanas y hacia Estados Unidos, de desempleo y de crisis financiera. A pesar de esto, el cine se caracterizó por la creación de discursos relacionados con la construcción simbólica de la nación y la identidad nacional, que aunque no tuvo la importancia de las épocas anteriores (años treinta, cuarenta y cincuenta), iba recobrando fuerza. Además se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que motivó el cambio de panorama que había acontecido durante el sexenio anterior, activando la realización de películas, mejorando la calidad y la diversidad temática aunque la iniciativa privada siguió explotando las temáticas anteriores[20].

Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se creó la institución gubernamental en 1989 llamada Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). De esta manera se rompía la relación que había existido hasta ese momento entre el cine y el gobierno, lo cual ocasionó que la etapa final de los ochenta fuera una época de cambio. El país salía de una crisis tanto económica como estética, que había ahogado el medio cinematográfico, pero en el que se instauraba el llamado Nuevo Cine Mexicano que iría afincando sus características en la década de los noventa[21].

19. García Riera, Emilio, et al. *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1979-1980*. México, Conaculta, Imcine, Universidad de Guadalajara, Universidad de Veracruz, 2008, pág. 11.
20. Obscura Gutiérrez, S. "Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy", Schmidt-Welle, F., y Wehr, C. *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid, Iberoamericana, 2015, pág. 50.
21. Schmidt-Welle, F., y Wehr, C. *Nationbuilding en el cine...*, op.cit., pág. 10.

Para este segundo período, se analizarán *Bajo el Volcán* (1983), ya que durante el sexenio de Miguel Alemán se apostó por las coproducciones extranjeras aunque esto significara el endeudamiento del medio cinematográfico mexicano, y *Día de Difuntos* (1988) como muestra de las producciones realizadas en los últimos años de la década de los ochenta.

Bajo el Volcán, 1984

El film de John Huston (Fig. 4) fue aplaudido por buena parte de la crítica extranjera, sobre todo la francesa e incluso por la mexicana, a pesar de que la película ofrecía una visión hollywoodense de muchos de los elementos nacionales de identidad. Era una visión con "reflejos condicionados del colonialismo"[22].

El argumento, basado en la novela homónima de Malcolm Lowry, se centra en un pequeño pueblo, Quauhnahuac (Cuernavaca) durante el Día de Muertos –el 2 de noviembre– de 1938. Un excónsul inglés Geoffry Firmin sufre de alcoholismo acosado por el recuerdo de su ex-mujer, Yvonne, que lo abandonó. Durante su estancia en México se reencuentra con ella, pero su comportamiento autodestructivo ya no tendrá límites. Esta crisis existencial hará que Firmin esté entre la vida y la muerte, asesinado finalmente junto a Yvonne, siendo la única manera de redimirse junto con su esposo.

Tanto el director John Huston como el adaptador Guy Gallo quisieron reforzar el trasfondo histórico y enriquecer la cinta transformándola en una interpretación algo artificial y exagerada de lo que entendían como "lo mexicano"[23]. Los iconos identitarios para situar la trama en México, se hicieron

Fig. 4. © Compact Collection LTD. *Bajo el volcán* (1983). John Huston. 112 min. Drama, Color, México-EUA. FilmAffinity.

22. García Riera, Emilio. *México visto por el extranjero 1970-1988*. Vol. 5. México, Conaculta, Imcine, Canal 222, 1990, págs. 83-84.
23. Ibídem, pág. 85.

visibles durante toda la película. Entre ellos se encuentra la festividad de Día de Muertos, convirtiéndose en un nuevo componente nacional diferenciador. El Estado había marcado la importancia de esta tradición tanto nacional como internacionalmente y eso se plasmaba en las películas mexicanas y en las extranjeras. En la secuencia del mercado se muestran las figuras del Catrino y la Catrina, basados en las calaveras que dibujaba Guadalupe Posada, al igual que sucedía en *Macario*. De esta manera en el film se conformaban aquellos componentes que se convirtieron en iconos representativos de la noche de Todos los Santos en México. Precisamente es a partir de esta década, a diferencia del primer período (de los cuarenta a los sesenta), que el Día de Muertos adquiría un papel protagonista en el trasfondo social y cultural de las películas.

Día de Difuntos (Los Hijos de la guayaba), 1988

Esta cinta de 1988 y dirigida por Luis Alcoriza, formaba parte de aquellas películas que tenían una "representación neopopulista de la marginación y que tuvieron un relativo éxito de público (…) En ellas los barrios de Tepito y La Lagunilla representaban los nuevos escenarios del universo popular y se reciclaban esquemas anteriores, donde la diversidad social se reducía a unos pocos estereotipos contemporáneos (…) que combinaban elementos de humor popular y cierta crítica social"[24]. La picaresca, la comedia y la ironía se mezclaban con esta actitud crítica de descontento por parte de la clase media y la clase media-baja.

El argumento descrito por el IMCINE es el siguiente:

> "En un panteón el Día de Muertos, el licenciado Talamantes va a colocar una cruz en la tumba de su madre, ahí convive con otros asistentes que conmemoran a sus deudos el albañil, el poeta, el zapatero Zacarías, el plomero Baltazar y el peluquero Pedro con sus respectivas familias. Al calor del alcohol todos discuten, exhiben sus debilidades, resuelven desacuerdos de parejas, pelean, coquetean, se reconcilian y se juran amistad eterna"[25].

El cementerio se transforma en un *locus* de la comunidad, muy similar a las comunidades indígenas donde se va a comer y

24. Obscura Gutiérrez, S. "Pobreza y construcción…", op.cit., pág. 50.
25. "IMCINE", <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula1980>, (consultado el 20 de mayo de 2016).

a beber para celebrar la vuelta de los difuntos durante estos días de la festividad. Actúa como cohesionador social de los distintos personajes, cada uno simbolizando profesiones y *status* social del Distrito Federal. La muerte se toma como excusa para celebrar que aún siguen vivos. Los personajes serán un reflejo de la sociedad y se podrá observar el contexto socioeconómico en el que México estaba sumido: la crisis económica de 1988 y el fraude electoral de Salinas de Gortari.

Las producciones de este último período de los años ochenta mostraron los temas que en la década posterior cobrarían especial interés e importancia, como el de la crítica social. Con la aparición del CONACULTA se instauraba una década de innovación cinematográfica mexicana.

Tercer Período (del año 2000 a la actualidad)

Ernesto Zedillo (1995-2000) transfirió la Cineteca Nacional y el Imcine a la Secretaría de Gobernación a la Educación, reparando de esta manera la crisis y las polémicas de los cuatro gobiernos anteriores. Cabe mencionar que las producciones, distribuciones y exhibiciones tuvieron que adaptarse a la nueva política mercantil –Tratado de Libre Comercio–. Las antiguas y tradicionales productoras se vieron fuera del juego y nuevas empresas las relevaban con más competitividad y herramientas como la mercadotecnia moderna[26]. Así pues, surgía mucha competición fílmica, ya que empezaron a surgir "productores, productores independientes, productores ejecutivos, productores de línea y gerentes de producción"[27] sin límites que duran hasta la actualidad. Además de esta competición emergieron directores noveles que romperían con el cine mexicano de los años anteriores –Alejandro González Iñarritu, Antonio Urruria, etc.– y muchos se fueron a Hollywood, dónde verían mejores perspectivas para realizar producciones como Alfonso Cuarón, Alfonso Arau, Luis Madoki y Guillermo del Toro[28].

Torres San Martín planteaba así la descripción de la entrada del nuevo siglo en el cine mexicano: "La entrada del siglo XXI significó para el cine mexicano un replanteamiento en sus cánones temáticos y estéticos, así como en la renovación de fórmulas genéricas para poder recuperar una audiencia cautiva, la de los jóvenes, y un lugar

26. Sánchez, Francisco. *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002.* Ciudad de México, Conaculta, Cineteca Nacional, 2002, págs. 222-223.
27. Ibídem, pág. 224.
28. Ibíd., pág. 226.

internacional"[29]. Así aparecía la reactivación del cine con películas de *road movie* dirigidas a este sector juvenil. Todo ello coincidía con el cambio de poder político instaurado por Vicente Fox (2000-2006) tras su victoria como candidato del PAN[30] después de 70 años de supremacía del PRI[31].

La presidencia de Felipe Calderón (2006-2012) coincidió con los preparativos y la celebración del Bicentenario de la Independencia de México. De esta manera desde 2008 se empezaron a desarrollar proyectos cinematográficos –cortometrajes, largometrajes, documentales, cortometrajes y largometrajes de animación– relacionados con esta temática. Gracias a este hecho significativo el cine de animación cobraba importancia. Sin embargo, las películas analizadas, a pesar de encontrarse dentro del contexto actual del presidente Enrique Peña Nieto (2012-presente), siguen la misma política instaurada en los sexenios anteriores: las coproducciones con España –*Todos están muertos*– y las películas de animación –*El libro de la vida*–.

Todos están muertos, 2014

Una coproducción española, mexicana y alemana dirigida en 2014 por Beatriz Sanchís (Fig. 5). En la película cuatro personajes serán claves: Lupe, Diego, Pancho y Paquita. Lupe y Diego eran hermanos, hijos de Paquita; y Pancho, el hijo de Lupe.

La historia gira en torno a Pancho, el cual va descubriendo la vida de su madre Lupe. Lupe vive encerrada en su casa ya que padece de agorafobia. Por eso la madre de Lupe, Paquita (Angélica Aragón) en

Fig. 5. © Avalon S.L. *Todos están muertos* (2014). Beatriz Sanchís. 93 min. Drama, Color, Alemania, España, México. DVD. Avalon.

29. Torres San Martín, Patricia. "Alfonso Cuarón: Y tu mamá también (2001)", *Clásicos del cine mexicano 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Iberoamericana, Vervuert, 2016, pág. 502.
30. Partido de Acción Nacional.
31. Partido Revolucionario Institucional.

el Día de Muertos decidirá traer a su hijo difunto, Diego, para que le ayude a superar los traumas de su hija.

La abuela de Pancho, Paquita, es mexicana por eso en su coche se escuchan rancheras –utilizando un recurso estereotipado de identidad como es la música para relacionarla con México–. Irán a celebrar la festividad de Día de Muertos –otro recurso actual para identificar a los mexicanos– en casa de otra mujer mexicana, amiga de Paquita, donde ese día lo celebran con los niños pintados de calacas, con papel picado en el jardín, con un altar en el que se pueden ver las fotos de los difuntos y aquellos elementos propios del altar como las catrinas, las veladoras, el pan de muerto, el tequila, el mole, etc. Se ve claramente, como pasaba con la película de *Día de Difuntos,* que la festividad tiene la finalidad de ser compartida con más gente.



Fig. 6. © Avalon S.L. *Todos están muertos* (2014). Beatriz Sanchís. 93 min. Drama, Color, Alemania, España, México. DVD. Avalon.

La película también tratará a las mujeres mexicanas de una manera un poco mística y esotérica, ya que las dos decidirán traer a Diego de entre los muertos para conseguir que él solucione los problemas que quedaron por resolver con Lupe (Fig. 6) y así conseguir que finalmente salga de su casa y coja las riendas de su vida. En una parte de la conversación entre las mujeres mexicanas la amiga de Paquita, encarnada por Patricia Reyes Spíndola, describe el Día de Muertos de la siguiente manera: “Hoy puede cruzar el velo, hoy se come lo que le ponemos, se bebe lo que le dejamos y nos oye”, haciendo referencia claramente a la vuelta de las almas durante la festividad mexicana, en la que confluyen los vivos con los muertos.

La película, aparte de tratar el tema de la muerte, plantea la dualidad de identidades. Por una parte la española, pues viven en Madrid y Lupe y Diego eran famosos en los años ochenta dentro de la movida madrileña con un grupo de rock llamado Groenlandia. Y por otra parte la mexicana, encarnada por Paquita y todo aquello relacionado con la festividad de Día de Muertos, las rancheras y los mariachis.

El libro de la vida

Dirigida por Jorge R. Gutiérrez en 2014 se trata de un largometraje de animación cuya producción es estadounidense, aunque la mitad de los participantes eran mexicanos como el productor Guillermo del Toro y el doblaje de actores mexicanos reconocidos como Diego Luna, Kate del Castillo, Ana de la Reguera y Eugenio Derbez.

La historia gira en torno a tres protagonistas: Manolo, María y Joaquín. La muerte aparece representada a través de La Catrina –cuyo personaje está extraído de la influencia de los grabados de José Guadalupe Posada– y Xibalba, la parte masculina de la muerte[32]. Cada una de estas representaciones de la muerte apostará por uno de los chicos, siendo el ganador el que consiga casarse con María. Los niños crecerán; Manolo se convertirá en torero –por herencia familiar, aunque su sueño es ser músico– y Joaquín en un soldado invencible gracias a una medalla que le dio Xibalba. Éste hará trampas para ganar la apuesta, haciendo que Manolo muera y vaya al mundo de los Muertos, desde donde con honor y valentía luchará para revivir y recuperar a María.

La película integrará otros elementos de identidad, además de Día de Muertos, como las corridas de toros, aunque en este caso hay una crítica y la película se torna antitaurina, la Revolución Mexicana con el Chakal –así era conocido Victoriano Huerta– y la música folclórica. Sin embargo también juega con elementos actuales intercalando canciones de rock y un diseño visual excepcional de colores, luces y la calidad de la imagen haciéndola un espectáculo visual y muy atractivo para el público infantil. Es importante mencionar esta película de animación por el protagonismo íntegro que da a la tradición de Día de Muertos.

32. En realidad Xibalbá era el lugar en el mundo subterráneo regido por varias divinidades mayas. Sería el equivalente maya del Mictlán mexica. Vela, Enrique. "Popol Vuh. El libro sagrado de los mayas", *Arqueología mexicana. Los dioses mayas*, n.º 88, vol. XV, 2007, págs. 42-50.

Conclusiones

La representación de la muerte se ha visto manifestada de distintas formas a lo largo de las décadas. Estos elementos conformados en tres períodos –primer período (1945-1960), segundo período (1980-1989) y tercer período (2000 - actualidad)– se han visto analizados a través de dos películas representativas de cada una de las etapas.

El *Esqueleto de la señora Morales* (1959) como una muestra del "humor negro" de esta representación de la muerte a través de una crítica a lo establecido como el matrimonio y a la iglesia. *Macario* (1959) la primera película en que el Día de Muertos empieza a tener un trasfondo identitario distinto a como había sucedido hasta ese momento, además de mostrar a la personificación de la muerte. *Bajo el Volcán* (1984) representando la visión extranjera de México y de cómo era la festividad. *Día de Difuntos* (1989) en la que la celebración se convierte en el elemento de cohesión social y propia del Estado mexicano. *Todos están muertos* (2014) para mencionar la coproducción con países europeos como España y Alemania, en el que se analizan dos identidades: la española que tiene como icono la movida madrileña de los años noventa y la mexicana identificada con la celebración ya mencionada. Y finalmente *El libro de la vida* (2014) como ejemplo del auge del cine de animación que tiene, como si de un personaje principal se tratara, la festividad de Día de Muertos.

Así se conforman estas tres etapas que permiten reflexionar, de manera general, la representación de la tradición de Día de Muertos en el cine mexicano e internacional, y cómo ha evolucionado su protagonismo hasta llegar a ocupar un lugar significativo dentro de los símbolos de identificación de México como nación unificada.

Hacer voz y cartografías literarias en Ciudad Juárez

Carlos Urani Montiel
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
carlos.montiel@uacj.mx

Resumen
¿Cómo hacer partícipe al habitante de una ciudad determinada de la tradición escrita que le pertenece? El objetivo principal del proyecto de investigación *Cartografía literaria de Ciudad Juárez*, como su nombre lo indica, es ubicar referencias literarias en mapas urbanos y transitables. De esta forma tanto el desarrollo histórico de esta peculiar metrópolis fronteriza como su estado actual podrán ser conocidos a través de su representación en obras narrativas, poéticas y dramáticas que la han elegido como un espacio protagónico en donde interactúan sus personajes. La salvaguarda del patrimonio intangible que yace en un rico corpus literario adquiere materialidad al hacer el traslado, tanto simbólico como físico, del espacio ficticio al lugar concreto en donde se desarrolla la trama de una obra. A través del diseño de rutas literarias el lector-caminante puede transitar libremente entre hojas y sitios que de a poco se irá apropiando.
Palabras clave: patrimonio, intangible, literatura, mapas, rutas, frontera.

Abstract
How to make the inhabitant of a given city part of the written tradition that belongs to her? The main objective of the research project is to locate literary references in urban and accessible maps.
In this way, both the historical development of this peculiar border town and its present state can be known through its representation in narrative, poetic and dramatic works that have chosen it as a protagonist space where their characters interact. Preservation of the intangible heritage that lies in a rich literary corpus acquires materiality by transferring, both symbolic and physical, the fictional space to the specific place where the plot of a work develops. Through the design of literary routes the

reader-walker can move freely between pages and sites that will gradually be appropriated.
Keywords: *patrimony, intangible, literature, maps, routes, border.*

> *Que las ciudades encuentren espejos en las miradas de los fotógrafos, que el ritmo suene en las esquinas y haya jóvenes rebeldes pintando las paredes. Que los novelistas se emborrachen en un baile de barriada.*
> Jesús Chávez Marín, "Minutos urbanos"[1].

El proyecto de investigación *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* tiene como propósito primario vincular los espacios de ficción que retratan la metrópolis fronteriza con su equivalente real dentro del trazado urbano. Así de simple y sin más pretensiones. Este escrito, por su parte, pero con aspiraciones semejantes, tiene una doble función. De forma inmediata, reflexiona sobre el tema en común que nos dio cita (en mi caso, virtual) en los encuentros *Acervo mexicano: legado de culturas*, celebrados en Sevilla durante junio y septiembre del año pasado, es decir, el reconocimiento y la valorización del legado artístico de México. Así que el tema de la política cultural, junto con sus implicaciones respecto a la animación y promoción de la cultura en una región específica de la nación aludida, ocupa una parte sustancial del presente trabajo. Por "política cultural" se entiende la integración de los diferentes significados y usos sociales

1. Chávez Marín, Jesús. *Colonia Rosario: crónicas*. Chihuahua, UACH, 1995, pág. 7.

de la noción de *patrimonio*, así como "las acciones que los gobiernos e instituciones de cultura han realizado a través de los años"[2].

El otro cometido fija la atención en la estrategia puesta ya en marcha, literalmente, en las calles de Ciudad Juárez –urbe vecina de El Paso, Texas– de bastante renombre (¡aunque no siempre de buena fama!) en la esfera internacional. A unas cuantas cuadras del puente internacional Paso del Norte, hemos organizado (en plural porque el proyecto opera en equipo) una serie de rutas literarias que ofrece al participante la posibilidad de recorrer el espacio citadino desde otra mirada, una artística erigida con la pluma y la palabra, pero coincidente con el tiempo presente de los transeúntes –en definitiva, lectores en potencia– que nos acompañan y con quienes compartimos esos "minutos urbanos" aludidos en el epígrafe. Los antecedentes (un poco más teóricos y metodológicos), el diseño y los criterios para el armado de los recorridos también serán materia de escritura en las líneas siguientes. Cuando el brío de la investigación se dirige hacia el patrimonio literario de una localidad determinada, de fondo subyace el tema sobre la apreciación y ostentación de una identidad y apego territorial. En este caso, el ser juarense (de cepa o importado) tanto a nivel personal como colectivo y, sobre todo, productivo detona nuestra agenda de trabajo. ¿Cómo trata el residente de la frontera a la producción cultural que se origina dentro de su ciudad?, ¿la lee, la presume en sus distintos muros, asiste a sus presentaciones? Cuál es el papel de las instituciones educativas y de gestión patrimonial al respecto, siendo que ellas asumen una de las acepciones más añejas de la cultura: la de cultivar, es decir, socializar, educar y difundir.

Para afrontar la cuestión sobre el patrimonio literario debemos entender el calificativo que lo acompaña, aquel que se encauza hacia la producción escrita, desde una postura objetivista (mas no reduccionista) con la que los miembros de una comunidad (en ocasiones formada exclusivamente por intelectuales) reservan un tratamiento privilegiado a un sector de mensajes y comportamientos cifrados en textos pretéritos que de alguna forma se ligan a la memoria colectiva. Pero antes de enfocarme en el repertorio de obras valorizadas que guarda esa información, así como en los criterios de selección auspiciados por la historiografía literaria, revisaré primero algunos apuntes sobre la gestión patrimonial, en general, siguiendo de cerca los trabajos realizados por Enrique Florescano en la década de 1990, así como el capítulo sobre patrimonio y política cultural de Gilberto Giménez Montiel (2007). Más cercano a nuestra cartografía,

2. Florescano, Enrique. "Advertencia", *El patrimonio cultural de México*. Ciudad de México, CONACULTA, 1993, pág. 7.

tanto en tiempo como en contexto, Miguel Olmos Aguilera editó el libro *Memoria vulnerable* en 2011, útil para entender las dinámicas del patrimonio cultural en zonas fronterizas. Por último, y este punto liga la teoría con su ejecución, *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* propone un medio de acceso e interacción física con ese patrimonio. Desde los mismos textos es posible identificar los espacios de ficción y proyectarlos en un mapa, para después salir a las aceras y avenidas para recorrerlos con el pasaje del libro como guía o brújula.

Antropólogos e historiadores coinciden en que el patrimonio es un valor heredado de manera individual o colectiva de una generación a otra. El problema surge cuando se asigna ese estatuto a un objeto y no a otros, ya que se convierte en simbolizador consagrado de una cultura a manera de metonimia. En este mismo sentido, no siempre la evaluación positiva de un bien cultural del pasado representa a la mayoría. ¿Cómo se conforman esas escalas de valor?, ¿quién y desde dónde se dictan, cómo se aprueban y se hacen propias? No es lo mismo que una ciudadana elija un bien cultural, quizá un platillo típico (tangible), para representar al lugar en donde vive, que desde fuera un medio de comunicación utilice un símbolo, una cruz de madera pintada de rosa por ejemplo, para identificar las problemáticas de toda una ciudad, a la que ella pertenece. Tras este forcejeo ideológico, ocurrido a distancia de los hechos, se impone una imagen eficaz (debido a la reducción e intangibilidad del símbolo) de esa misma residente en la que su figura aparece amenazada, vulnerable y sobre la que hay que adoptar una actitud condescendiente. Su autoidentificación y gustos gastronómicos quedan al margen.

Las políticas dedicadas a la gestión del patrimonio dependen de "cuatro variables no estáticas, sino dinámicas y complejas": temporal (cada época rescata ciertos bienes y testimonios a su parecer), de selección (criterios diseñados, por lo general, por grupos sociales dominantes con juicios y valores restrictivos, cuando no excluyentes), ideológica (acorde a un proyecto de nación, por ejemplo) y de uso (inclusión, homogeneización, museográfico, turístico, etc.)[3]. Las acciones para recuperar, conservar y transmitir la memoria histórica atienden a este conjunto de variables. Es común que debajo de cualquier "expresión de lo nacional" haya un interés político que la sustente. Sin embargo, nuevas realidades históricas y geográficas

3. Florescano, Enrique. "El patrimonio cultural y la política de la cultura", *El patrimonio cultural*..., op.cit., págs. 9-11. En Hispanoamérica, explica el mismo historiador, los primeros regímenes de recuperación de bienes nacionales surgieron a partir de la independización política de España. Florescano también señala que "una de las mayores hazañas del Estado" mexicano fue la identidad erigida durante la revolución de 1910, donde se reconoció al pasado prehispánico, a las tradiciones rurales y a las clases populares como un reflejo de los valores auténticamente nacionales (pág. 17).

traen consigo demandas sociales y desafíos que obligan a que el concepto de patrimonio cultural esté siempre en transformación y bajo la observación (ojalá siempre crítica) de distintos intereses. Lo que debe quedar claro en la significación del término es que no representa una entidad existente en sí misma. Por tanto, el patrimonio no es un hecho dado sino una construcción de largo aliento, producto de un proceso en el que participan las miradas y pulsiones de diferentes clases que componen un cuerpo social asentado en un territorio de variadas dimensiones: nación, estado, región o municipio, ciudad o barrio. Así que la maleabilidad, el dinamismo y la legitimidad son nociones y atributos asociados sin duda a la percepción del patrimonio.

En la frontera norte del país, tan lejana de Mesoamérica y de las directrices centralistas, se gestan imágenes y posicionamientos en relación a fenómenos internos, pero que siempre estarán contiguos a la esfera más próxima, aquella asentada en la otra nación, tan invasiva y atractiva al mismo tiempo. Por tanto, la toma de acción (aquí o allá) evoca tanto el entorno propio como el imaginario de lo que sucede al otro lado de la frontera inmediata, haciendo de ambos puntos –en este caso Ciudad Juárez-El Paso– una sola zona cultural ajena a franjas, muros y peajes. De aquí se desprenden unas cuantas ideas, como la de diferencia cultural, pobladas de varios adjetivos como fragmentado, múltiple, excéntrico y hasta híbrido. No se puede negar, y es de común acuerdo, que la memoria de extensa duración en asentamientos fronterizos se caracteriza por ser efímera y volátil. Así lo expone el antropólogo Miguel Olmos Aguilera: cuando prevalece la agresión de una cultura sobre otra, "los parámetros de estudio que saltan a la vista son los trastornos socioculturales en incesante confrontación. Se trata de sociedades que se expresan mediante el cambio sin fin de sus rasgos culturales"[4]. La movilidad constante en las zonas fronterizas expone su tradición, memoria e identidad a cambios violentos. Sus políticas patrimoniales, por ende, deben dar por hecho que las referencias culturales y las imágenes del pasado son vulnerables, tanto en apariencia como en contenido. Pero así como las cualidades de la memoria histórica y colectiva de las fronteras parecen espontáneas, pasajeras o transitorias, también hay que admitir que lo patrimonial se revela como un reto y campo de trabajo, como una cualidad adjudicada, un constructo que aboga por ese reconocimiento sobre el que hay que volcar nuestro esfuerzo.

4. Olmos Aguilera, Miguel. "Introducción", *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2007, pág. 8.

Desde que la UNESCO, en el 2003, fijó en el plano jurídico las cualidades y atributos del patrimonio cultural, las estrategias de inclusión o descrédito han sembrado dudas sobre la adscripción a uno u otro bando de la categoría dicotómica que pareciera irresoluble y excluyente[5]. A pesar de que la designación legislativa define a los bienes intangibles "como aquellos que representan aspectos simbólicos, religiosos y artísticos de carácter inmaterial, habría que precisar que todos los objetos simbólicos poseen una materialidad intrínseca, aun cuando no están construidos en piedra o en bronce"[6]. Los debates sobre el patrimonio intangible son importantes ya que sobre él se funda el pensamiento que constituye el patrimonio cultural en general. En conjunto, las distintas opiniones al respecto ofrecen un enfoque de la revaloración social, dando paso a un aspecto central: la toma de decisiones a partir de una conciencia colectiva frente a nuevos escenarios económicos o políticos. Si bien era necesaria la legislación sobre el patrimonio, plasmada en un documento para todos disponible, también es vital problematizar ese mismo binomio entre lo tangible y su contrario, ya que la interpelación de valores culturales debe realizarse a una escala local (o siguiendo objetivos particulares de una temática determinada) bajo ciertos lineamientos generales.

El estudio del patrimonio literario, entendido este como una rama proveniente del cultural, da por sentado que existen dos vías de análisis. En primera instancia, el aspecto material involucra al mismo libro a lo largo de su vida (durabilidad) como objeto material. En estas fases sobresalen los manuscritos previos al original de imprenta, el traslado hacia la estampa, las compañas de difusión y venta, su estudio desde ámbitos académicos, la digitalización o su resguardo en un archivo o biblioteca. El rescate del legado escrito incluye asimismo la rememoración de los gestores que le dieron luz en un primer momento a un texto original en su versión manuscrita, así como las voces que opinaron al respecto, ya sea en su presentación o en prolegómenos dispuestos a manera de prólogo o introducción. Estos paratextos, a veces sobrecargados de aplausos, son útiles en la medida en que ayudan a reconstruir el ambiente literario y las relaciones intelectuales e institucionales de una época ya pasada.

El manual de Francesca Uccella, publicado en Asturias en 2013, define al patrimonio literario como "el conjunto de elemen-

---

5. La noción jurídica de *patrimonio cultural de la humanidad* se pronunció en la "Conferencia General de la UNESCO" en 1972. A ella se contrapuso la idea de *patrimonio natural de la humanidad*. En la edición del 2003 de la misma conferencia, el concepto clave fue el de *patrimonio cultural inmaterial*, cotejado ahora frente al cultural y al natural.

6. Olmos Aguilera, Miguel. "El patrimonio intangible y el arte musical yumano", *Memoria vulnerable: el patrimonio cultural en contextos de frontera*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2011, pág. 89.

tos, tanto materiales como inmateriales, relativos a la escritura y a la literatura entre los cuales encontramos en primer lugar el libro… junto al legado de escritores e instituciones relacionadas con la literatura"[7], materializado en manuscritos, bibliotecas (con todo y sus colecciones especiales), archivos y casas-museo. En la categoría de lo intangible sobresalen las tradiciones, los montajes escénicos, las fiestas, los rituales y finalmente las expresiones orales. Además, a este rubro también pertenecen las ideas, sentimientos, programas que fomentan la lectura, la reflexión acerca de un texto y, por último, los procesos que originan una idea o valoración sobre el mismo documento. La actualización de un texto anhela dar forma a lo soñado, sentido e imaginado por su autor en un tiempo pasado que se extiende y dialoga, o al menos eso intenta, en la comunión de nuestro presente. El patrimonio literario, entonces, se denomina así debido a sus valores culturales internos, porque contiene la memoria y potencia la identidad colectiva a diferentes escalas: nacional o regional; por ello es fundamental preservarlo y difundirlo. Así pues, este tipo de herencia se expresa a través de todos aquellos elementos –intangibles o materiales– que retraten un determinado paisaje (y las pautas de comportamiento de quienes lo colman) a través de activos literarios.

El vínculo entre la identidad de una realidad geopolítica específica con las letras que retratan su propia cultura es de suma importancia, ya que el discurso literario, cifrado en diferentes géneros (crónica, novela, cuento, poesía o teatro), contribuye a fijar y redefinir a lo largo del tiempo los elementos característicos de una comunidad. Por ello, una de las consecuencias inmediatas de nuestra labor es que la producción escrita en y sobre Ciudad Juárez sea conocida en su lugar de inspiración. Es cosa sabida, afirmaba Julio Cortázar durante sus últimos años como gestor cultural, que el lector, "al descubrir por fin a sus propios autores, ha dado un paso adelante en el descubrimiento de su propia identidad cultural"[8].

De las cuestiones más urgentes que había que resolver al inicio del proyecto, durante los primeros meses del 2016, fue la construcción de un corpus, o sea, un repertorio de obras que exigía su valorización (desde la digitalización hasta su traslado a las calles) para después echar a andar los procesos de patrimonialización que dejarían a la luz su excepcionalidad y valía. Fue entonces que algunas

---

7. Uccella, Francesca. *Manual de patrimonio literario. Espacios, casas-museo y rutas*. Gijón, Trea, 2013, pág. 11.

8. Cortázar, Julio. "Literatura e identidad", *Argentina, años de alambradas culturales*. Buenos Aires, Muchnik, 1984, pág. 42. En ese mismo ensayo, el escritor argentino asegura que los escritores leídos más apasionadamente son aquellos que se empeñan en "hacer frente a la cuestión de la identidad cultural de sus pueblos y contribuir con las armas de la invención y la imaginación a volverla cada vez más honda y más completa".

interrogantes, pesadas lozas, se perfilaron como paso previo a cualquier ejercicio concreto. ¿Existe un patrimonio literario en Ciudad Juárez? Llenos de optimismo y de buena voluntad, debíamos (teníamos que) admitir una respuesta afirmativa. Aunque en realidad sería difícil poner el dedo sobre el mapa y hallar un territorio, sin importar dimensiones o superficies, que no guarde memoria escrita o sobre el cual nadie haya dejado testimonio sobre su estancia, visita o travesía. Así que la pregunta se reacomodó e incluso se extendió: ¿En dónde se almacena y cómo acceder o visualizar ese patrimonio en nuestra región? Tales cuestionamientos fueron el punto de partida para descifrar un proceso de autorreconocimiento y de elaboración de consensos sobre lugares comunes, tanto de la tradición literaria del septentrión mexicano, a la que pertenece Ciudad Juárez, como de los elementos distintivos y personajes tipo que habitan la metrópolis, así como de los paisajes emblemáticos, incluidos monumentos, museos y centros neurálgicos en el tejido urbano.

Sobre la literatura escrita en o sobre Ciudad Juárez existe una gran producción textual que fluctúa a lo largo de una amplia escala de valores estéticos o recursos literarios. Los momentos álgidos por los que ha atravesado la frontera en el último cuarto de siglo han sido materia fértil para escritores locales, pero también para quienes radican lejos de la metrópolis y cerca de las tendencias editoriales más lucrativas. El debate sobre el código postal del autor –y que en lo particular me resulta precario–, es una realidad en los círculos literarios de la ciudad, tanto para los creadores como para los contados críticos locales e incluso para los lectores. Una propuesta de corte teórica que intente delimitar (en realidad, desacreditar y de paso autovalidar) una producción artística teniendo como dato definitivo el lugar de nacimiento o el tiempo de residencia de quien escribe tiende hacia la arbitrariedad y genera sesgos y parcelas irresolubles. Lo que es cierto es que las temáticas típicas de la literatura del norte de México, la migración, la industria maquiladora, el feminicidio y el narcotráfico, llenan anaqueles en toda librería. Por tanto, la delimitación y los criterios de selección de nuestro objeto de estudio se convirtieron en otro reto a saldar. El que un autor esté enterado o involucrado en las dinámicas sociales de Ciudad Juárez depende solo del compromiso que asuma ante su quehacer; el que sepa cómo plasmarlas en su obra está en función de su técnica y arte, lo cual sí se puede estudiar sin ningún afán cercano a su acta de nacimiento o a un comprobante de domicilio[9]. El teórico Humberto Félix Berumen

9. Un caso ejemplar sería el de un par de novelistas que no pisaron Ciudad Juárez como paso previo para componer *2666* (2004) o *Los perros del fin del mundo* (2012). Mientras que Roberto Bolaño exhibe, en “La parte de los crímenes”, una ardua documentación que

concluye, sobre este asunto, que "la literatura de la frontera lo es porque corresponde a una región cultural y no tanto (o no sólo) por sus temáticas o debido al origen de sus autores"[10]. La cualidad de literatura juarense debe rebasar lo geográfico –el estrecho límite de la localía– para enfocarse en cuestiones y escalas de calidad sobre las que se pueda configurar un acomodo cronológico que devele las claves de una tradición constante y llena de diferentes voces.

También es evidente que el objetivo principal del proyecto es una primera guía de selección, casi definitiva. Existen grandes exponentes de la literatura mexicana del siglo XX, con una vasta producción y que residieron en Juárez, como Jesús Gardea, pero que nunca –lamentablemente– retrataron la ciudad fronteriza. Así que nuestra agenda de patrimonialización selectiva de textos ("lugares de la memoria" cifrados en el discurso literario) contempla cuatro áreas de acción, que de cierta forma funcionan como parámetro al momento en que escogemos una obra que incluiremos en el catálogo y sobre la cual estudiaremos la representación espacial de la urbe. Estos textos (1) alimentan la memoria e identidad colectiva, (2) simbolizan con figuras retóricas (metáfora o metonimia) el conjunto de la cultura regional, (3) realzan, de cara al exterior, la calidad y variedad de la producción escrita (crean prestigio, admiración y tradición), y (4) propician un valor económico indirecto a través de la conversión de bienes patrimoniales literarios en activos de consumo turístico[11].

El medio primario para lograr el objetivo principal de *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* –vincular los espacios de ficción que captan los parajes urbanos con su equivalente real– es, como su nombre lo indica, el trazado de mapas que sean accesibles a partir de referencias narrativas, dramáticas y poéticas. Nuestra cartografía localiza en un plano bidimensional las correspondencias entre la palabra escrita y el entorno que la propicia e inspira, el cual está ahí, listo para ser transitado desde otra mirada. El siguiente paso en el desarrollo del proyecto fue el traslado de nuestro trabajo de escritorio y archivo hacia el pulso de la ciudad, es decir, hacia sus arterias principales. Las banquetas, uno de los elementos arquitectónicos que determina la interrelación de los peatones con sus medios de transporte, deben de constituirse como senderos de seguridad y encuentro social que ofrecen una mejor apariencia a la ciudad y dan lugar a tradiciones

coincide con las cifras oficiales y la cartografía de los feminicidios de la década de los 90, Homero Aridjis quizá leyó alguna noticia que no haya visto en la televisión.

10. Berumen, Humberto Félix. *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Mexicali, UABC, 2004, pág. 37.

11. Véase Giménez Montiel, Gilberto. "Cultura, patrimonio y política cultural", *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Ciudad de México, CONACULTA, 2007, pág. 232.

culturales[12]. En este sentido, las aceras constituyen el primer medio social y de comunicación, puesto que conducen a los centros urbanos más concurridos y a la realización de actividades principales, como la caminata, medio primario de ocupación y desplazamiento citadinos. El paseo es una costumbre bien arraigada en cualquier asentamiento; posee una finalidad operativa (por ejemplo, de regreso o hacia el lugar de trabajo), pero también de recreación y entretenimiento; la marcha a pie permite la percepción de múltiples sensaciones. Toda nueva caminata se constituye como un espacio material y simbólico de formación intelectual, histórica y de interacción. Así que la "demanda social de memoria", una fuerza que hemos detectado en la ciudadanía y debido a la cual ha florecido un sinfín de propuestas de intervención[13], encontró su cauce en las plazas y calles mismas (incluidas las aceras) de la ciudad.

Desde la teoría de la narrativa, es decir, desde nuestro ámbito de especialización filológica, hallamos el vínculo teórico idóneo para concretizar el traslado arriba aludido: de la referencia literaria a la geografía urbana. Tanto los lugares (coordenadas en las que se sitúan todo tipo de elementos, incluso acontecimientos) como los espacios (puntos determinados en relación a la percepción de alguien) pueden situarse en un mapa. Este tipo de textos conjugan diferentes sistemas sígnicos y se relacionan con la escala física, medible matemáticamente, de una distancia con la intención de que esta sea asequible y transitada. Además de contener dimensiones espaciales y valores geográficos, los mapas resguardan la historia y los hechos que sobre ellos descansan. El antiguo Paso del Norte ha sido de todo: misión, presidio, refugio, capital del país y germen de la Revolución mexicana. La coordenada temporal da sentido y continuidad al análisis espacial de la urbe, delineando rutas por las que atraviesa una memoria colectiva.

El científico Antonio Damasio, desde la neurología, sostiene que un rasgo distintivo del cerebro es la capacidad que posee para crear mapas. Cuando estos se generan también se proyectan imágenes: "el cerebro se informa a sí mismo" mediante ellas. Un mapa se estructura a partir de la interacción con los objetos circundantes;

---

12. López Cárdenas, José Luis. "Banquetas del centro histórico de Tijuana", *Memoria vulnerable: el patrimonio cultural en contextos de frontera*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2011, págs. 73-76.

13. Muestra de ello es el próximo *Encuentro [Re] imaginando la ciudad desde el borde* (22-24 de febrero de 2017). Este foro en la frontera, organizado por segunda ocasión por la Coordinación de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, concentra diferentes miradas sujetas a la idea de ciudad. Cada colectivo o proyecto parte de la idea de intervención social, envuelta en una diversificación de facetas con las cuales entablaremos un diálogo con diferentes actores sociales urbanos.

esto quiere decir que se produce en un marco de acción. También se construyen a través de los recuerdos o de otros estímulos subjetivos (y aquí levanta la mano la literatura). La creación de mapas es un proceso imparable; “el cerebro humano es un cartógrafo nato”[14]. La elaboración de estos textos supone una intervención activa que va desde procesos cognitivos hasta esa secreta satisfacción que dirige nuestros pasos al confirmar que la dirección señalada en el papel es el rumbo correcto.

Una novedosa actividad ideada para visualizar la relación entre las letras y el territorio es el diseño de rutas literarias: herramientas efectivas y dinámicas que corporizan la presencia y actuación de los espacios construidos con palabras. Este tipo de itinerario comenzó, de manera informal, cuando un entusiasta lector decidió recorrer los lugares que había leído. Pensemos, por ejemplo, en el obstinado Almirante (un tal Cristóbal) y su *Libro de Marco Polo*[15]. El elemento causante del recorrido –su esencia– radica en la emoción suscitada por la visión de los espacios que un autor eligió y erigió como soporte de su obra. La responsabilidad del encargado de diseñar dicha trayectoria –el itinerógrafo– consiste en transferir a los participantes, de forma oral, el entusiasmo provocado por la lectura. La transmisión de emociones se destaca entonces, como la característica, principio y objetivo básico de toda ruta literaria, ya que si se logra adecuadamente permite al caminante-lector hacer suyos los parajes del texto y experimentar empatía con las sensaciones del autor y sus personajes.

De esta forma, el resultado del trabajo colaborativo no solo aporta las claves para que el lector ubique y recorra el espacio físico hecho de palabras, sino que el ciudadano –y este sería el aspecto más relevante– se acercará al retrato artístico de aquellos lugares que ya antes conocía. La sensibilidad literaria y el sentido de apropiación y arraigo disponen tanto de las voces de los escritores juarenses (o que hayan residido en la ciudad) como de la cotidianidad con la que los viandantes trazan su camino día a día a lo largo de la mancha urbana. El historiador Michel de Certau afirma que a nivel de calle (*downtown*) viven los practicantes ordinarios de la ciudad, esos caminantes cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos de la caligrafía de un texto urbano que escriben sin poder leerlo[16]. El proyecto se esfuerza por brindar esas herramientas de lectura.

---

14. Damasio, Antonio. “Crear mapas y elaborar imágenes”, *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona, Destino, 2010, págs. 109-110.

15. En 1986, Juan Gil editó el *Libro de las maravillas del mundo*, ejemplar anotado por Cristóbal Colón y que se conserva en la Biblioteca capitular y Colombina de Sevilla. Este facsímil del *Libro de Marco Polo* es un incunable impreso en Amberes en 1485.

16. Certeau, Michel de. “Andares de la ciudad”, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2000, pág. 105.

Por último, cierro el capítulo hablando de las rutas literarias hechas y por hacer. *Aquí a la vuelta… de página* fue el primer recorrido realizado el sábado 10 de diciembre al medio día (Fig. 1). El punto de reunión fue enfrente de la Misión. Este pequeño monumento conserva un enorme legado; es el edificio más antiguo de la región y guarda en él, no solo un juego arquitectónico de luces y penumbras, sino los anhelos religiosos desde la época novohispana. La Misión de Nuestra Señora de Guadalupe de los Mansos del Paso del Norte fue fundada el 8 de diciembre de 1659 por fray García de San Francisco, procedente de Nuevo México. El inmueble se ha mantenido en pie gracias a las ansias de permanecer en un territorio que parecía hostil para expedicionarios y misioneros, quizá no tanto por el clima, pero sí por el encuentro y tensión con los primeros pobladores (que no siempre fueron mansos, como se le llamó a la etnia). Sin duda y más allá de filiaciones espirituales, la fachada es el rostro identitario más importante de Ciudad Juárez. Resulta inevitable que todo recorrido por el antiguo Paso del Norte comience ahí… desde el inicio de los tiempos. La caminata por el centro de la ciudad contempló un paseo-lectura de dos kilómetros con 10 diferentes paradas a lo largo de espacios públicos (plazas, escalinatas y demás mobiliario urbano), privados (bares) y fronterizos (el puente internacional), relacionados entre sí por el proceso con el cual se convirtieron en metáfora, es decir, en una ciudad de ficción a la vista de todos, pero oculta –aunque ya no más– entre las portadas o tapas de los ejemplares.

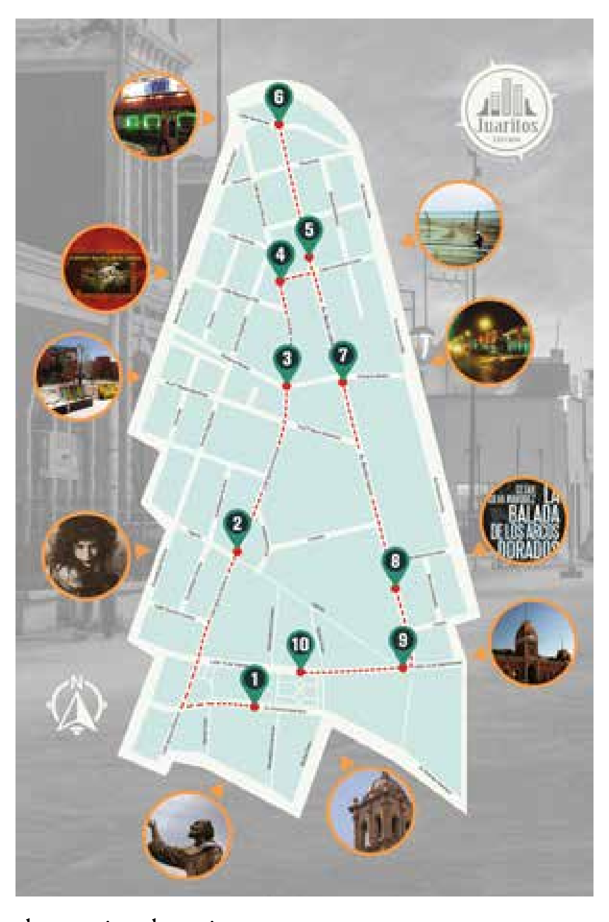


Fig. 1. Mapa: Aquí a la vuelta. Autor: Oscar Pretelin.

Al experimentar parte del estímulo creativo de varios autores, los participantes recrearon esos mismos espacios urbanos y los vieron de distinta manera: patentes en la calle y latentes en las páginas. El itinerario de esta primera caminata contempló la transmisión oral de la obra de Gaspar Pérez de Villagrá (poema épico *Historia de la Nueva México*, 1610), Víctor Bartoli (novela *Mujer alabastrina*, 1985), Adriana Martell (poema “De la Mariscal y sus tardes”, 2004),

Diego Ordaz (novela *Los días y el polvo*, 2011), Rosario Sanmiguel (cuento "Callejón Sucre", 1994), Benjamín Alire Sáenz (cuentario *Kentucky club*, 2012), Eduardo Antonio Parra (cuento "El escaparate de los sueños", 1999), Edgar Rincón Luna (poema "Avenida Juárez", 2005), César Silva Márquez (novela *La balada de los arcos dorados*, 2014), Adriana Candia (cuento "Ángeles y mulas", 2005) y Blas García Flores (crónica, "La ciudad chicle y sus héroes menores", 2014). De la mano de los personajes creados por estos autores visitamos los escenarios citadinos y reconstruimos, a partir del patrimonio literario, una imagen alternativa de nuestra propia ciudad.

Para el segundo recorrido, *Callejones en proscenios*, programado para el viernes 24 de febrero del presente año a medio día, hemos seleccionado otro cuadro significativo de la zona centro. En este paseo, la Avenida 16 de septiembre será el eje de la escenificación del pasado (recogido por escritores) durante el presente de los caminantes. La Calle del Comercio concentraba la mayoría de los giros mercantiles de la antigua villa del Paso del Norte. Por esta vía, el centro se conectaba –como aún lo hace– con el poblado vecino: el Real de San Lorenzo, con el que ahora forma una sola metrópolis. Fue a mediados de 1888 que la villa se nombró oficialmente ciudad. Al cambiar de mote, la Avenida 16 de septiembre inauguró una traza urbana ordenada, recorrida por un emblemático tranvía (que llegó después), dejando en los ayeres ranchos y huertas dispuestos en derredor de la Misión de Guadalupe. Esta arteria principal atraviesa la ciudad, de oriente a poniente, en paralelo con la franja fronteriza. Todo acto político o social ha desfilado a lo largo de ella. Su singularidad también radica porque aloja edificios y lugares dignos de postal: la Catedral, el edificio de la Aduana, el Cine Victoria, el bar El Recreo, el hotel San Antonio, la casa del famoso artista Juan Gabriel y el Mercado Juárez.

Optamos por un término propio de las artes escénicas, ya que casi la mitad de las paradas –cuatro de nueve– corresponden a obras dramáticas en donde el espacio de ficción retoma locales representativos o monumentos para edificar su escenografía. Son estos textos dramáticos –*Juárez Jerusalén* (2013) de Antonio Zúñiga, *Baños Roma* (2013) de Jorge A. Vargas, *Los Ilegales* (1979) y *Hotel Juárez* (2001) de Víctor Hugo Rascón Banda– los que ofrecemos en proscenio (la parte del escenario más cercana al espectador) durante la caminata[17]. Desde que el capitán Juan de Oñate celebrara a finales

17. Completan el recorrido de 2.4 km las siguientes obras: el cuentario *De Obregón... El Recreo* de Mauricio Rodríguez (2012), el poema "Los amantes de la avenida Insurgentes" de Joaquín Cosío (1999), las novelas *El reino de las moscas* de Alejandro Páez Varela (2012), *Las aventuras de Don Chipote*, de Daniel Venegas (1928) y *Policía de Ciudad Juárez* de Miguel Ángel Chávez Díaz de León (2012).

del siglo XVI la toma de posesión de estas tierras con fiestas y comedias, el gusto por el teatro ha quedado marcado en la población. La escena dramática juarense cuenta con numerosos exponentes y con una sólida tradición de dramaturgos, compañías teatrales y festivales. En esta frontera se realiza años tras año desde 1975, el evento más antiguo dedicado al teatro clásico español (sí… lejos de la Península). El festival binacional Teatro del Siglo de Oro cumple este abril 42 años. En Ciudad Juárez cimentaron sus raíces varios autores (como Pilo Galindo, Guadalupe de la Mora y José Joaquín Cosío), directores (Octavio Trías), actrices (Gracia Pasquel y Perla de la Rosa) y compañías que ahora forman parte de la escena nacional (Telón de Arena, heredera de Alborde Teatro). Además, la ubicación geográfica y política de la urbe se relaciona directamente con el llamado teatro de frontera, al que se adscriben figuras capitales de las letras mexicanas como Rascón Banda, cuyo nombre lleva el teatro más grande de la ciudad. Existe, entonces, en nuestra localidad un fuerte movimiento teatral pocas veces experimentado lejos de la capital del país. Situación que genera una creciente necesidad por resguardar y difundir la memoria del teatro escrito, producido y representado en el norte de México.

En suma, el propósito de *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* es crear un vínculo directo entre el patrimonio intangible (obras narrativas, poéticas y dramáticas) y la apropiación del patrimonio tangible y espacial que habita el residente o recorre el visitante de la urbe fronteriza. La identidad de toda región se proyecta, refuerza y se percibe desde los mismos espacios simbólicos que la reinterpretan. El espacio urbano es tan subjetivo que su conceptualización (la idea que de él se tenga) puede ser moldeada desde un discurso artístico que ha explotado los lugares comunes con los que se caracteriza toda metrópoli para así cuestionar a ese mismo espacio, ponerlo en tensión, habitarlo y seguirlo reescribiendo. El sustento teórico del trabajo se sirve de la relación entre la literatura y la topografía urbana. Esta interacción marca el punto de encuentro entre la narratología y la geografía. La exploración sobre elementos clave en la crítica literaria –como el componente espacial de toda obra– se ha visto beneficiada por el análisis de la percepción del espacio desde diferentes disciplinas (geografía humana, estudios urbanos y culturales) que aportan claves para la difusión, lectura e interpretación de un corpus literario que retrata Ciudad Juárez y que pasa a un plano bidimensional, un mapa, que traza un recorrido a través de imágenes simbólicas tras las cuales dirigimos nuestros pasos.

Familia, exhibición e identidad en la fotografía mexicana actual. Un acercamiento desde la privacidad

Eunice Miranda Tapia
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
eunicemiranda@yahoo.com

Resumen
La privacidad es quizá uno de los ámbitos de la vida personal más defendidos y a la vez más mancillados en la sociedad actual, pero en el ámbito del arte y específicamente en la fotografía contemporánea, exhibir aspectos de la vida privada, ha sido una práctica artística que ha estado muy presente en el arte fotográfico de las últimas décadas. Exteriorizar aspectos de la vida privada en el ámbito artístico es una práctica que se extiende desde el cuerpo hasta el espacio privado, la familia y el círculo social más cercano del autor. En este texto retomaremos la definición de privacidad como un ejercicio para acercarnos a la obra de distintos fotógrafos mexicanos cuya producción se mueve en el frágil territorio que ocurre entre el límite de lo privado y lo público.
Palabras clave: privacidad, fotografía, cuerpo, familia, enfermedad.

Abstract
Privacy is perhaps one of the most defended and yet most tainted areas of personal life in today's society, but in the field of art and specifically in contemporary photography, exhibiting aspects of private life has been an artistic practice that has been present in the photographic art of the last decades. Externalising aspects of private life in the artistic field is a practice that extends from the body to the private space, the family and the social circle closest to the author. In this text we will return to the definition of privacy as an exercise to get closer to the work of different Mexican photographers whose production moves in the fragile territory that occurs between the limit of the private and the public.
Keywords: *privacy, photography, body, family, illness.*

Concebir lo privado

Según Wolfang Sofsky, defender la privacidad comienza por imponer fronteras, "la frontera de lo privado es, en primer término, la frontera de los sentidos"[1]. Aislar el sonido, separar visualmente una actividad de la mirada externa, disponer de un espacio para los objetos personales, para el desahogo de las emociones, funciona como un nivel más dentro de las distintas necesidades de protección de la privacidad. Así, según las actividades que se desarrollen, habrán más o menos necesidades por delimitar el espacio en el que las diversas actividades se concretan. El espacio define su primera delimitación en el mismo cuerpo, pues como lo indica Sofsky, "no hay, al parecer, nada tan privado como el mundo interior de cada ser humano, protegido y ocultado por la envoltura del cuerpo"[2]. Será en esta primera delimitación, donde se concreten las acciones humanas de máxima privacidad, en este espacio o dicho en las palabras de Sofsky –envoltura– hasta ahora inaccesible se irán desprendiendo otras actividades personales y sociales que requerirán una especie de desdoblamiento del espacio que abarcará cada vez una mayor superficie y un sistema menos complejo para proteger la privacidad.

Siguiendo a Sofsky, podemos dividir los distintos niveles de privacidad según el esquema que señalamos a continuación:

Las fronteras de la privacidad según el pensamiento de Wolfgang Sofsky[3] (Cuadro de elaboración propia).

Pensamientos, sentimientos, emociones, placeres de los sentidos, pasión, recuerdos, deseos y sueños	Deberes familiares, procreación, sexualidad, enfermedad, necesidades fisiológicas, muerte	Deberes profesionales, sociales, reclamaciones de la comunidad y el Estado
• Máxima privacidad • Envoltura del cuerpo	• Necesidad constante de privacidad • Envoltura de un espacio físico	• La privacidad se protege según la actividad • El espacio no siempre es determinante

1. Sofsky, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología.* Valencia, Pre-Textos, 2009, pág. 41.
2. Ibídem, pág. 42.
3. Cuadro de elaboración propia a partir del texto *Defensa de lo privado...*, op.cit., págs. 41-49.

En el primer nivel, encontraríamos la privacidad en su más alta expresión. El cuerpo y por lo tanto lo que ocurre tanto a nivel emocional como mental, es el único "espacio" en el que existe la privacidad absoluta. El cuerpo funciona como envoltura, como un límite infranqueable en el que sólo la voluntad del individuo podrá sacar a la luz pública lo que existe en él. Fuera del cuerpo, para poder defender la privacidad, será necesario delimitar, aislar, ocultar, poner muros y cerrojos y quizá después se habrá logrado proteger de la mirada externa aquello que se pretende íntimo, personal.



Fig. 1. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2015 - en proceso.

En el segundo nivel, siguiendo a Sofsky, el primer y más básico elemento que protege la privacidad, será la pared. Detrás de ella, el hombre genera la distancia que significa una defensa de los ataques externos. Para el hombre de épocas pasadas, atravesar ese muro significaba llegar al hogar y seguía la acción inmediata de bajar las armas, depositarlas y así asegurar la libertad personal. En el espacio privado en el que se desarrolla la vida familiar y las más básicas acciones humanas, la conformación de muros dará lugar a espacios bien delimitados que se irán desdoblando en diversas escalas y a la par el sentido de privacidad irá desapareciendo. De tal forma que del muro se conforman después las habitaciones, la vivienda, el barrio, el pueblo y las siguientes escalas urbanas en los que cada vez el control sobre la privacidad migrará de lo individual a las normas públicas.

En el tercer nivel, el concepto de privacidad tendrá una concepción distinta y frecuentemente estará relacionada con el poder en sus distintos niveles. Los deberes profesionales, sociales, las reclamaciones de la comunidad y el Estado, requerirán de espacios, de límites, de protección para el desarrollo de cada una de esas funciones. Siguiendo a Michael Warner, "el sentimiento de protección es una de las características esenciales de la privacidad moderna"[4]. Y será en esa práctica en la que el espacio deberá delimitarse y funcionar como un aislante que permita actuar con la discreción requerida en cada momento de la vida pública.

4. Warner, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 58.

Por otra parte, la concepción de privacidad la localizamos frecuentemente relacionada con una especie de batalla en la que el individuo lucha por proteger su privacidad, pero según la visión desde la psicología social, los límites entre lo público y lo privado, serán controlados desde dos posiciones, aquella que viene determinada por el contexto social y aquella que determina el propio individuo.

En este punto traemos la definición del Erwin Altman, quien desde la psicología social define la privacidad como "el límite interpersonal por el cual un individuo o un grupo de personas regulan la interacción con los otros. Alterando el grado de apertura del individuo hacia los demás, el límite personal hipotético es más o menos receptivo a la interacción social con los demás. La privacidad es, entonces, un proceso dinámico regulado por un control selectivo de los límites personales, tanto de un individuo como de un grupo"[5]. Del control selectivo al que se refiere Altman, dependerá la cantidad de información que el individuo convertirá en pública. Este mecanismo de regulación se podría definir desde dos canales, el control del contacto social y el control de la información compartida durante dicho contacto.

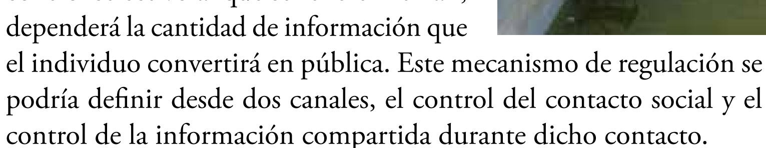


Fig. 2. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2015 - en proceso.

En este sentido, la privacidad no es entendida desde un sentido único de límites o muros que aíslan –de los que hablamos anteriormente– si no se comprende como un proceso dinámico en el que habrá momentos de apertura como de aislamiento, y en este sentido se determinará el grado de acceso del yo a los otros. De esta idea, Altman concluye que la privacidad tiene como funciones principales[6]: la regulación de los límites personales, el desarrollo y el control de las relaciones con los demás, la auto-observación y la definición de una identidad personal, y por último posibilitar la liberación de emociones.

La propuesta de Altman relaciona así, la capacidad individual de gestionar el acceso a la privacidad individual como un hecho que vincula el proceso de construcción de la identidad con la construcción y definición de las emociones. Sin duda, el trinomio privacidad-iden-

5. Altman, Irwin. *The Environment and Social Behavior: privacy, personal space, territory, crowding*. Monterrey, California, Brooks/Cole Publishing Co., 1975, pág. 6. Tr. a.: "an interpersonal boundary process by which a person or a group regulates interaction with others. By altering the degree of openness of the self to others, a hypothetical personal boundary is more or less receptive to social interaction with others. Privacy is, therefore, a dynamic process involving selective control over a self-boundary, either by an individual or a group".
6. Ibídem, págs. 47-48.

tidad-emociones funciona como un motor de creación en múltiples manifestaciones artísticas, en las que el autor da acceso a una parte de su vida privada, definiendo así un espacio de intercomunicación entre la intimidad y el abismo anónimo de un espectador desconocido. En este desdoblamiento hacia lo público, cabe cuestionarse sobre lo que el autor decide exhibir y lo que prefiere dejar en secreto. En este sentido Gérard Vincent apunta: "¿Se ha atrevido alguien a escribir sobre su vida privada sin omitir nada, sin exhibicionismos o sin retroceder ante las confesiones que implican a terceros, sin riesgo de represalias? Creemos que nadie"[7].

Así, los distintos juicios y las distintas acciones del autor que propone Vincent, nos conducen a un territorio de creación en el que la lectura de la obra debe superar la superficial conjetura de exhibicionismo, que en muchas ocasiones recae sobre este tipo de producciones e indagar en el proceso de construcción de imágenes –que es lo que aquí nos compete– como un complejo transcurso que no tiene una sola dirección.

Después de esta breve introducción a los conceptos de intimidad y privacidad, en este punto, colocaremos la principal pregunta de este texto. ¿Cómo se interpreta la producción visual fotográfica cuando su principal mensaje es la exhibición de un aspecto de la vida privada del artista?

Hans Belting dice: "En el movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, se adopta como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía «en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo»"[8]. En este movimiento pendular que propone Belting, buscaremos reflexionar sobre la práctica fotográfica contemporánea, el uso del medio como vehículo que transporta las imágenes de lo familiar-íntimo, a un escenario expuesto, que indaga en los frágiles territorios de la identidad y la familia.

Crear desde la intimidad

En la práctica fotográfica contemporánea, hablar de sí mismo, exhibir el cuerpo, reconstruir la identidad a partir de la narración de la historia familiar, mostrar los archivos familiares, cartas, fotografías, recuerdos y dialogar o confesarse ante un espectador imaginario sobre cuestiones absolutamente íntimas y ligadas al ámbito de lo doméstico, parecieran ser modos de producción cada vez más presentes en el complejo

7. Vincent, Gérard. "¿Una historia del secreto?", Ariès, Philippe; Duby, George (eds.). *Historia de la vida privada*. Tomo 5, *De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*. Madrid, Taurus, 2001, pág. 141.
8. Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz, 2007, pág. 267.

escenario del arte. Decir escenario no es gratuito. En un escenario se actúa, se representa y se genera un espacio de comunicación con un espectador que idealmente se implica en la obra. Pero en ocasiones la obra fotográfica pareciera no participar de ese espectador, sino a manera de un diario privado volcado sólo a los ojos de quien lo escribe, se depositan en las imágenes todo tipo de reflexiones íntimas, a veces perturbadoras para quien lo ve desde fuera, a veces bellas. En esa lectura posterior de las imágenes puede caber lo que Roland Barthes sugiere cuando habla del desconocimiento del destino de una foto, de lo que la sociedad lee en ella, de las múltiples lecturas de una imagen[9].

Cuando Gérard Vincent reflexiona sobre los "lugares de la memoria"[10] en los que se depositan los detalles y minucias de la vida privada, orienta sobre todo hacia un espacio literario, en el que diarios, correspondencias, memorias y autobiografías, forman una fuente dudosa, opaca y convenientemente moldeada para construir el recuerdo que deberá pervivir de quien se "confiesa" a través de sus propias letras. En la imagen fotográfica, la construcción de discursos basados en na rraciones personales complican aún más la recepción del mensaje. La confesión se ve. Y lo que se ve es real o por lo menos parece e intenta ser real, por lo que la confesión pasa por una doble materialización de la verdad. Aunque la discusión de la relación fotografía y verdad ha sido bastante explorada, no está de más recordar lo que un estudioso de esta relación, como Joan Fontcuberta, propone al afirmar que "toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera"[11].

Es quizá en este punto en donde radica el impacto de las imágenes que cuentan algo de la vida de sus autores. La técnica puede ser distinta: escenificación o toma directa, representar desde el humor o desde el trauma, traer al presente recuerdos y acciones del pasado o fotografiar el aquí y el ahora, pero el efecto final es el mismo, exponer algo que pertenece a la esfera de lo privado.

Evidentemente, la reflexión sobre aspectos íntimos no se circunscribe a una geografía en particular, aunque quizá sí podamos acotar un momento clave en la historia de la fotografía en el que cada vez más los discursos sobre la vida privada empezaron a poblar espacios galerísticos. Ese momento se remonta hacia finales de los años setenta e inicios de los años ochenta, cuando sobre todo en Estados Unidos, surgieron artistas que significaron un parteaguas en el modo de exhibir la vida privada. Nos referimos en particular

9. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989, págs. 174-178.
10. Vincent, Gérard. "¿Una historia del...", op.cit., págs. 135-354.
11. Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 15.



Fig. 3. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2015 - en proceso.

al trabajo de Nan Goldin y su obra *The Ballad of Sexual Dependency*, realizada entre 1979 y 1986, ampliamente analizada y considerada una pieza clave para comprender los discursos generados en este periodo temporal que dieron paso a nuevas narrativas sobre la subjetividad en la fotografía. La misma autora, se encarga de hacer patente la relación entre su vida personal y su producción fotográfica al declarar: "No selecciono a los otros para fotografiarlos: fotografío mi vida"[12]. Nan Goldin hizo eso, fotografió los momentos cotidianos de una vida que ocupaba un espacio en los turbulentos años ochenta, fotografió a sus amigos, fiestas, enfermedad y muerte, sexo, camas desechas, camas vacías y también ocupadas por cuerpos desnudos y amorosos, fotografió los espacios inmediatos en los que discurría su vida, los cuerpos inertes de sus amigos a los que el VIH había tomado por sorpresa, fotografió su cara amoratada después de una golpiza que le dio su pareja. Todo esto resultaba nuevo en un momento en el que exhibir la vida privada no era lo que es hoy, pero esa es una reflexión que tendría que abordarse en otro momento. Para lo que aquí nos compete, la importancia de traer al presente la obra de Goldin radica en ubicarla temporalmente para así realizar conexiones con obra fotográfica que, generada varias décadas después, goza quizá, de la libertad a la que dio paso la exhibición de este tipo de mensajes en la fotografía.

Como mencionamos antes, hablar de geografías en relación a la fotografía y la intimidad nos conduce a un territorio de ambigüedades más que de certezas. Lo íntimo evidentemente no tiene geografías, pero sí podemos delimitar el espacio para hacer un breve acercamiento al modo en que distintos autores en México han utilizado el medio fotográfico para exhibir algún aspecto de su vida privada.

De la privacidad en la fotografía mexicana contemporánea

Desde el cuerpo, la maternidad, la enfermedad, la muerte, las relaciones familiares, la vida privada es expuesta y los autores utilizan distintas estrategias para construir el complejo espejo en el que proyectan su individualidad. Antes de iniciar con el estudio particular de los artistas que conforman esta breve selección, cabe mencionar que se ha incluido el trabajo tanto de artistas cuya obra total gira en torno de este tipo de producción (como es el caso de Ana Casas) como

12. Goldin, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York, Aperture, 1996, pág. 6.

de artistas que a lo largo de su carrera fotográfica han realizado un proyecto puntual al respecto del tema que aquí elaboramos (como es el caso de Pedro Meyer), ambos casos representan artistas fuertemente establecidos en la escena fotográfica mexicana pero también hemos dado espacio a los artistas más jóvenes que aunque su trayectoria es breve como para poder asegurarles un espacio en la historia "oficial" de la fotografía mexicana, hemos considerado de relevancia y de valor, como es el caso de Alejandra Cárdenas Palacios. Proponemos comenzar por el trabajo de la fotógrafa Ana Casas (1965). En su proyecto *Kinderwunsch* (2007-2013), podemos acercarnos a una desmitificación de la maternidad en el que a través de un extenso y no menos profundo proyecto fotográfico, muestra complejas posiciones emocionales sobre la relación con sus hijos, su cuerpo y su espacio más íntimo.

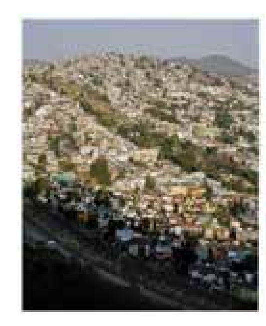
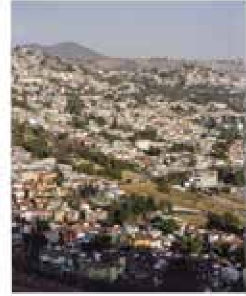
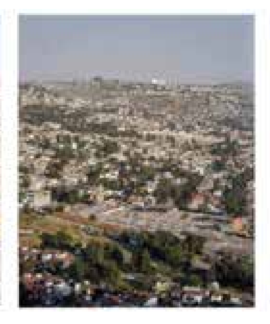
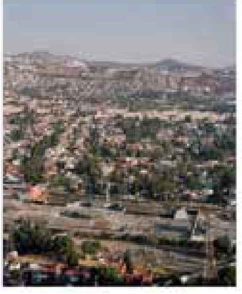





Fig. 4. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2015 - en proceso.

Sobre el modo de exponer este proyecto, podríamos reflexionar ampliamente, pues no sólo se exhibe permanentemente en la página web de la autora, sino que se ha publicado un libro de cuidada manufactura y sus fotografías han sido expuestas en diversos espacios galerísticos internacionales. Sobre una de estas exposiciones, podemos iniciar esta reflexión desde la imagen de apertura. Un manto de leche blanca escurre por la cara de un niño que cierra los ojos mientras su rostro pareciera plastificarse por la textura del líquido. Abre la boca ligeramente, sus pestañas y cejas oscuras se dejan ver húmedas y sometidas al peso del líquido. La imagen es en formato espectacular, de piso a techo y adherida al muro, da la bienvenida a la exposición *Kinderwunsch*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid durante el verano de 2015. *Kinderwunsch*[13] es un gran viaje a cuestionamientos que van más allá de una reflexión sobre la maternidad. El proyecto fue realizado durante siete años, partiendo del tratamiento de infertilidad al que se sometió la autora y que la condujo hacia una multitud de experiencias y de recuerdos. A lo largo

13. El proyecto en su versión electrónica se puede revisar en el sitio web de la artista: "Ana Casas Broda", <http://www.anacasasbroda.com/kinderwunsch>, (consultado el 6 de octubre de 2016).

del libro que da origen a la exposición, se va tejiendo un complicado viaje entre los recuerdos-temores de infancia de la fotógrafa, el tiempo presente, la complicidad y los juegos con sus hijos, el proceso del embarazo, parto, lactancia, cuerpos desnudos en una danza inocente y a la vez dolorosa, fotografías que desde la escenificación recuerdan la posibilidad de explorar la identidad. Al enfrentarnos a las imágenes de Casas, surgen varios cuestionamientos, ¿qué impulsos llevan a la fotógrafa a publicar un libro donde describe con imágenes y texto intimidades relacionadas con el deseo personal de ser madre? ¿De qué manera utiliza la fotografía en su recorrido individual? ¿Cómo se acerca el espectador a la lectura de estas imágenes?

Para acercarnos a la obra de Casas, es necesario reconocer otros proyectos fotográficos de la misma autora, pues en ellos encontraremos algunos ecos y pistas que nos pueden ayudar a comprender mejor su obra.

El trabajo de Ana Casas no se puede medir en relación al volumen. Sus proyectos son largos, abarcan años de producción y en ellos, años en los que explorar en su identidad es quizá el hilo conductor de su trabajo. *Álbum* fue su primer proyecto publicado[14] y con el que se dio a conocer tanto en México como en España, Austria, Alemania y otros países. Para llevar a cabo este proyecto, fueron necesarios catorce años y un extenso trabajo en el que el resultado combinaba fotografías hechas por la autora, otras más rescatadas de álbumes de familia, videos y extractos de diarios.

La descripción física del trabajo dista mucho de lo que en éste vierte la autora. *Álbum* es un viaje constante en el tiempo, Casas retoma una y otra vez los recuerdos de su infancia y parece reconstruir una imagen de sí misma, que le ayude a comprender quién es ahora. *Álbum* se construye desde la amorosa relación de Casas con su abuela Hilda, a quien llama Omama. A partir de su relación con ella, de los recuerdos de la casa en Austria, de autorretratos, de las obsesiones con el cuerpo perfecto/imperfecto, reconstruye la historia familiar desde los orígenes de sus bisabuelos en lo que pareciera una feroz lucha por comprender su identidad.

El impacto que tuvo *Álbum* en el ámbito de la fotografía latinoamericana[15], responde a una forma distinta de realizar proyectos autorreferenciales que se llevaban a cabo hacia finales de los años 90

14. El libro se presenta junto con una exposición realizada en el Centro de la Imagen en la Ciudad de México en el año 2000.

15. Aunque Ana Casas nace en España, el hecho de vivir en México desde los nueve años y en consecuencia haber desarrollado en ese país su carrera fotográfica, hace que el trabajo de la autora se considere ampliamente discutido dentro de la fotografía contemporánea latinoamericana.

e inicios del siglo XXI. Sus "imágenes están a medio camino entre lo documental y lo construido. Al retratar acciones cotidianas bajo luces poco naturales, logra composiciones que se acercan a lo teatral, sin sacrificar la naturalidad del ya célebre «instante decisivo»"[16]. Es quizá este modo de producción lo que hizo de *Álbum* un proyecto que se convirtió en referencia en el ámbito de la creación autobiográfica, femenina y de identidad. Lo que en este texto se desea sugerir, es que la nueva producción de Ana Casas, que de nuevo decide exhibir en público, responde a un modo de crear en el que indagar sobre la identidad se vale de estrategias que se soportan sobre el frágil límite de lo íntimo sobre lo público, de la oposición documento/simulacro y de un posicionamiento claro sobre el uso de la fotografía como mediación entre lo que ha sido y lo que se es.

En *Kinderwunsch* no sólo se repite un profundo discurso sobre la individualidad de la autora, sino que teje con gran sabiduría una reflexión que aunque aborda temas como la maternidad, el cuerpo, el hogar, no se acerca de ninguna forma a un discurso feminista o cargado de reflexiones individuo-sociedad, el suyo es un libro hacia dentro, lo más lejos que va es hacia un reflejo de su vida familiar, pero siempre volviendo a ella, a su cuerpo, sus emociones, su espacio y su crecimiento y cuestionamiento como ser humano.

El caso particular de Ana Casas en el que la totalidad de su obra se genera a partir de aspectos relacionados con su persona, su cuerpo, sus hijos, es decir con su vida privada, nos sirve aquí para contrastar con la obra de otros autores que manejan temas muy distintos pero siempre ligados desde el sentido de la privacidad.

Tal es el caso de Pedro Meyer (1935), un personaje complicado de abordar, tanto por el peso que su figura significa en la historia de la fotografía mexicana en relación a los espacios de difusión y producción que ha impulsado en más de cuarenta años de actividad en el ámbito cultural fotográfico, como por su propia obra, que abarca desde la práctica fotoperiodística en los años setenta cuando fotografió la insurrección sandinista en Nicaragua hacia 1978, hasta los fotomontajes realizados con fotografías digitales que definieron un cambio de dirección (técnica y estética) en su propia práctica. Desde el advenimiento de la fotografía digital, Pedro Meyer ha sido un feroz defensor del medio, tanto que aprovechando su capacidad visionaria y las posibilidades del medio digital, fue el autor en 1991 del primer CD-ROM con sonido e imágenes jamás realizado. El contenido de esta publicación digital, versó precisamente sobre un

16. Hernández Lara, Karla Azucena. *El cuerpo, la vida, la fotografía*. México, D.F., Centro de la Imagen / Conaculta / Cenart, 2013, pág. 80.

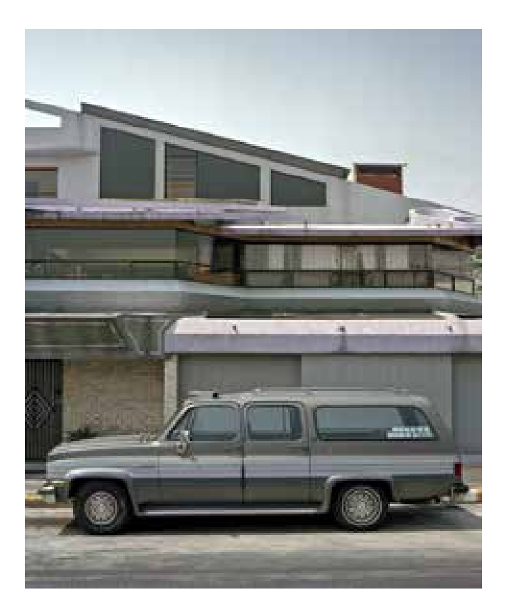


Fig. 5. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2015 - en proceso.

episodio profundamente personal de su vida, la enfermedad y posterior muerte de sus padres. Lo tituló *Fotografío para recordar*, un proyecto conformado por 80 fotografías en blanco y negro que narran, acompañadas con música compuesta especialmente para la pieza y la voz del propio Meyer, el proceso que vivió acompañando a sus padres a vivir la enfermedad que acabaría primero con la vida de su madre y nueve semanas después, la de su padre. El lenguaje fotográfico utilizado por Meyer, obliga a creer en la historia. En ellas está lo que André Bazin definiría como "el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella"[17].

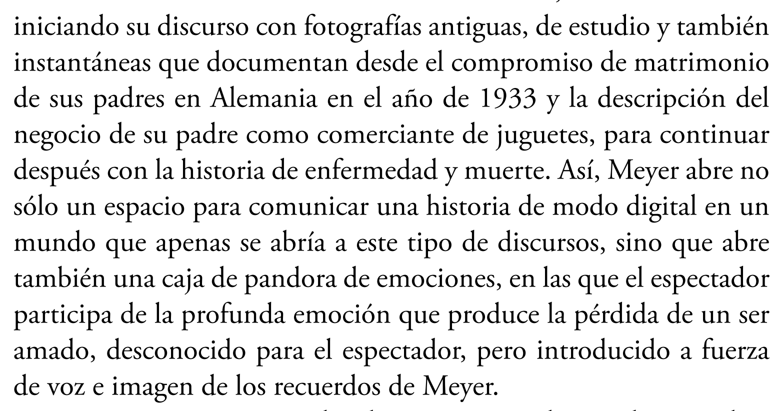
Si bien, en términos generales es este el contenido de la obra, su complejidad convierte la descripción de la misma en un problema de definiciones. Su trabajo se encuentra entre lo documental y lo poético, la voz que acompaña a las imágenes fortalece el discurso visual, sin robarle protagonismo a la imagen pero sin duda alguna, complementando el mensaje. A nivel formal, Meyer se desplaza con libertad entre imágenes que captan un momento o el conocido *instante decisivo* y fotografías con cuidada composición en la que los objetos herméticos toman vida y resignifican su forma a través de la voz de Meyer. Comparte recuerdos y viejas fotografías de familia a las que suma su visión del momento, que parece ensombrecerse conforme avanza el video. Los personajes principales que en este caso son sus propios padres, hacen que las fotografías comuniquen un acercamiento íntimo, penetrante, que no deja al espectador indiferente. ¿Cómo hacerlo, si estamos frente a la imagen de un cuerpo sin vida, cubierto por sábanas blancas y que yace en el suelo? Como menciona Jonathan Green en el texto que hace la presentación del video en el sitio web ZoneZero[18] "la característica distintiva de estas imágenes es su profunda compasión y tremenda honestidad".

17. Bazin, André. "Ontología de la imagen fotográfica", Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 2008, pág. 28.

18. Zone Zero es una plataforma web fundada por Pedro Meyer en 1994, que actualmente sigue funcionando y creciendo. Contiene la obra de más de mil autores y está considerada una fuente fundamental para la consulta de autores de todo el mundo. El proyecto *Fotografío para recordar* de Pedro Meyer, está también contenido en la plataforma, se puede consultar en: "Pedro Meyer", <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/indexsp.html#>, (consultado el 10 de diciembre de 2016).



Fig. 6. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2015 - en proceso.

En este sentido, el de la honestidad, es en donde radica la fuerza de las imágenes de Meyer, pues la transparencia que tienen sus imágenes, interpela con el tema del proyecto, la vida de sus propios padres. Aquí convendría hacer un eco a lo que mencionamos al inicio de este texto, sobre los límites de la privacidad y el modo en que el individuo decide abrir un espacio íntimo y en este caso doloroso para compartir en imágenes fotográficas. En el caso del propio Meyer, pareciera que el título del proyecto justifica esta acción: fotografiar para recordar. En el común de los álbumes de familia, las imágenes de recuerdo que las conforman son de momentos felices, fiestas, cumpleaños, viajes, pero no de muerte. Aquí, Meyer juega con la historia de la familia dentro de toda "normalidad", iniciando su discurso con fotografías antiguas, de estudio y también instantáneas que documentan desde el compromiso de matrimonio de sus padres en Alemania en el año de 1933 y la descripción del negocio de su padre como comerciante de juguetes, para continuar después con la historia de enfermedad y muerte. Así, Meyer abre no sólo un espacio para comunicar una historia de modo digital en un mundo que apenas se abría a este tipo de discursos, sino que abre también una caja de pandora de emociones, en las que el espectador participa de la profunda emoción que produce la pérdida de un ser amado, desconocido para el espectador, pero introducido a fuerza de voz e imagen de los recuerdos de Meyer.

Un proyecto que aborda un tema similar, es el que realizó Elsa Medina (1952) para fotografiar a su madre tanto en el proceso de su enfermedad como en los últimos momentos de vida. Por más de diez años fotografió a su madre afectada por una cuadriplejía que le permitía mover sólo un brazo y la cabeza, la autora declara que decidió empezar a fotografiar a su madre en el inicio de la enfermedad, mientras ella convalecía en casa pero requería un cuidado hospitalario, el cual era resuelto por cinco mujeres de la familia. "En ese momento decidí fotografiar; si no lo hacía, iba a enloquecer"[19]. En este sentido, entendemos una necesidad emocional por parte de la autora para enfrentar un momento de dolor y paliarlo por medio de la creación

19. De la entrevista realizada en 2014 por Guillermo Rivera para el diario digital Emeequis. Disponible en "Emeequis", <http://www.m-x.com.mx/2014-06-15/elsa-medina-fotografa-acompanar-a-morir-a-un-ser-querido-es-un-privilegio/>, (consultado el 20 de octubre de 2016).

fotográfica. El proyecto, a diferencia del de Pedro Meyer, prácticamente sigue bajo llave, sólo algunas imágenes han sido publicadas y el discurso emocional y visual está por conformarse, al no existir una exposición o una publicación dedicada por entero a este tema. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es el hecho de enfrentarnos a un proceso creativo en el que las emociones, la tristeza y finalmente el registro de una serie de sucesos alrededor de algo tan íntimo como la enfermedad y muerte de la madre, conforman un cuerpo fotográfico que discurre entre lo documental y lo personal. Para acercarnos mejor al punto de vista de creación de la autora, citamos lo que compartió en una entrevista acerca de su carrera fotográfica y en particular de este proyecto:

> "Le pedí permiso a mi mamá para fotografiarla. Después de sufrir otra embolia muy fuerte, quedó inconsciente. Duró 10 días. Como siempre, yo llegué con mis cámaras. Todos estaban acostumbrados a que tomara fotos y me sentía con todo el permiso de mi mamá para hacerlas. Lo pensé mucho. A veces me criticaban, me preguntaban por qué lo hacía. Hubo de todo. Pero ya lo hice. Y no me siento mal. (...) Mi hermana es doctora y ella escribía la parte médica. A lo mejor algún día hacemos algo con todo ese material. Consideramos que puede servirle a alguien. Es cansado. Han pasado ya tres años. Acompañar a morir a un ser querido es un privilegio porque no siempre se puede. Y tampoco sabemos cómo nos va a tocar. La de mi madre fue una muerte muy tranquila, estaba como dormida"[20].

El acompañamiento que a través de la fotografía realiza Elsa Medina a su madre, parte desde una necesidad emocional que materializa en imágenes que desde el punto de vista fotográfico, responden también (como el caso de Meyer) a una estética documentalista. Las suyas son imágenes directas, sin artificios ni montajes, entendiendo lo último como un estilo en el que no se permite dirección sobre la escena o los personajes. Lo que se fotografía es lo que había en el lugar de la toma, con la luz disponible y con las acciones que se suceden con naturalidad.

En este sentido es en el que podemos contrastar con otros proyectos fotográficos que, siguiendo una temática muy parecida, el manejo estético es completamente diverso. Este es el caso de la joven fotógrafa Alejandra Cárdenas Palacios (1991). El proyecto que titula *Mis seres queridos,* (2013-2014) responde a una estética diversa.

20. Ibídem.

Partiendo de la idea que la misma autora declara como pre-nostalgia activada por la muerte de su padre, la fotógrafa realiza una serie de retratos de su familia directa, para intentar contener en imágenes la vida de sus seres queridos, en un intento apresurado y angustioso por ganarle al tiempo, antes que la muerte también tome la vida de ellos. Como indica la autora, "no puedo evitar pensar en el presente como un recuerdo que en el futuro tendré cuando mis familiares hayan partido. Siento una enorme nostalgia, aunque ellos estén a mi lado. Es un tipo de pre-nostalgia que ha dado forma al modo en el que veo a mi familia"[21].

Como mencionamos, el estilo de la autora dista del efecto documental de las imágenes de Meyer y de Medina, en su caso, las fotografías poseen un carácter teatral, ya sea por el manejo que hace de la luz, por los encuadres cercanos, por los colores saturados, y en particular por el discurso visual que se conforma al articular todas las piezas, que van desde un retrato en primerísimo plano de una mujer de mediana edad que se toca el rostro con la mano humedecida, una imagen que registra sólo las piernas y los brazos de dos mujeres que visten brillantes vestidos, o la imagen de un arreglo floral apoyado en el suelo, con flores blancas y un letrero en el que se lee: "Con cariño para mi mamá". La narrativa que construye Alejandra Cárdenas, aloja su trabajo en un territorio en el que la emoción y el temor a la muerte de un ser querido, manipulan el modo en que se perciben este grupo de imágenes. Es decir, tras conocer su discurso, es imposible no relacionar el arreglo floral con una corona funeraria o el gesto de la mujer con las manos húmedas con un gesto relacionado con el llanto o el duelo.

En este sentido, es importante reconocer que el significado de un proyecto fotográfico como el citado, es intensamente influenciado por el texto que lo acompaña. Sería muy complejo adivinar el sentido profundamente emocional de las fotografías sin tener la información que nos ayuda a contextualizar la obra, práctica cada vez más común no sólo en la fotografía contemporánea sino en muchas otras disciplinas del arte contemporáneo.

Siguiendo la línea de emociones y familia, cabe incluir el trabajo del fotógrafo Dante Busquets (1969). Su serie *Sateluco,* la inició en el año 2005 y aunque la mayor parte de las imágenes corresponden a ese año, el proyecto sigue sumando imágenes cada vez que el autor

21. Texto obtenido de la descripción del proyecto proporcionado por la autora y disponible en: "Alejandra Cárdenas Palacios", <http://www.alejandracardenaspalacios.com/1534028-pre-nostalgia#1>, (consultado el 8 de octubre de 2016). Tr. a.: "I can't help thinking of the present moment as a future memory of a time when my relatives have passed. I feel a massive amount of nostalgia even though they are next to me. It is a sort of pre-nostalgia that has shaped how I look at my family".

vuelve a México (vive en Berlín desde 2009). En su proyecto realiza imágenes relacionadas con el espacio en el que vivió y pasó su juventud, Ciudad Satélite. El término *sateluco* se refiere a los habitantes de ese fraccionamiento diseñado por el prestigioso arquitecto Mario Pani, quien lo concibió originalmente como una ciudad satélite o ciudad dormitorio que respondía a todas las comodidades urbanas de la clase social media-alta y alta: casas-habitación independientes, óptima conexión con la ciudad, seguridad, amplios boulevares, etc. El complejo se sitúa en Naucalpan, Estado de México y desde la concepción original de Pani hasta nuestros días, se puede decir que el gran proyecto urbanístico de Pani fue un fracaso, en parte porque no se respetaron muchas de las premisas de diseño establecidas por el arquitecto[22] y también por las problemáticas de tráfico, seguridad, sobrepoblación y fallas en los servicios públicos que fueron sumando el paso de los años. Dante Busquets retrata las contradicciones de este barrio desde una posición personal y familiar. Desde su aguda visión, repara en el deterioro y el paso del tiempo en los espacios arquitectónicos familiares, desde el interior de una habitación en la que una montaña de ropa se apoya en un muro decorado con papel o la piscina abandonada con una silla que pareciera flotar en el fondo, sobre agua verdosa y sucia. Las líneas horizontales que definen la arquitectura funcionalista del barrio, se suman a las imágenes de Busquets, pero también retrata a su propia familia, tíos, primos, la familia extendida que posa en el patio de la casa. En las imágenes de Busquets siempre hay un sentido crítico, que el propio autor declara como el motor de su obra[23], al dar visibilidad a la clase media-alta a la que pertenece y de la que muy poco se ha fotografiado, en un país en el que la familia y los temas sociales están ampliamente representados desde la marginalidad, la pobreza o la violencia. Así, el objetivo de Busquets gira hacia la clase social a la que pertenece siendo capaz de localizar con agudeza y honestidad lo que desde su perspectiva y experiencia familiar define a un *sateluco*.

Notas finales

Desde lo que en el inicio de este texto elaboramos, ampliar el límite de la privacidad en términos de lo que el individuo decide exhibir, es lo que se trata en todos los proyectos presentados. Evidentemente, la breve presentación de unos cuantos proyectos fotográficos en los

22. “Ciudad Satélite, un plan de alivio a la capital degeneró en gigantismo y desorden”, *Proceso*, <http://www.proceso.com.mx/138153/ciudad-satelite-un-plan-de-alivio-a-la-capital-degenero-en-gigantismo-y-desorden-urbano>, (consultado el 14 de octubre de 2016).

23. De la entrevista realizada en 2014 por Carlos Alvarado Montero para la revista digital VICE. Disponible en: “Vice”, <https://www.vice.com/es_mx/article/dante-busquets>, (consultado el 14 de octubre de 2016).

que se exhibe de alguna manera algún aspecto de la vida privada de los autores, en particular relacionado con la familia, no nos puede acercar a un resultado concluyente sobre los modos de producción en México, pero sí, podremos trazar algunas líneas que nos permitan analizar este tipo de obra, sobre todo si es contrastada con otros discursos abordados en diferentes latitudes y que forman parte de otra investigación más amplia realizada por la autora. Así, desde la particularidad de estas propuestas, podemos proponer distintos modos de acercarnos a ellas, ya sea desde el modo de producción, el estilo, la forma de construir el discurso, el manejo de temporalidades lineales o atemporalidades o la posición ética o emocional que muestra el autor. En estos y otros factores estéticos podríamos profundizar en otro espacio, pero lo que deseamos manifestar aquí es lo referente a los factores imagen, familia, exhibición y privacidad, por lo que retomaremos sólo el aspecto estético relacionando imagen y verdad.

Al tratarse en su totalidad de imágenes relacionadas di rectamente con la vida del autor, el estilo fotográfico utilizado, ya sea fotografía directa o imagen construida, transmite al espectador el efecto de encontrarse frente a un diario abierto, una especie de espacio de confesión. Así nos descubrimos frente a lo que tanto se ha debatido en la fotografía sobre su relación con la verdad. El hecho de localizar estos *relatos* visuales realizados desde la subjetividad del autor en la que muestra parte de su vida privada, nos lleva a entender a todas las imágenes como documentos, como parte de un meta-relato relacionado con lo autobiográfico y por lo tanto con la verdad.

En estos discursos, los autores han abierto una brecha en los dos primeros niveles de privacidad propuestos por Sofsky. Las emociones, la familia, la vivienda, la enfermedad y la muerte han pasado voluntariamente a la esfera de lo público. Así, volvemos a lo que planteamos en el inicio de este texto, la privacidad es dinámica, según el principio de Altman, y es el artista el que a partir de dar flexibilidad a los límites de la privacidad, abre un espacio en el que cabe tanto la contemplación por parte de un público desconocido del que difícilmente se conocerá su reacción, como la creación fotográfica vista como parte de un proceso de construcción de identidad, asimilación de la pérdida de un ser amado, o la compleja comprensión de las emociones. El artista deja ver una aparente verdad en la que cabría recordar lo que Rancière refiere: “La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho”[24].

24. Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010, pág. 97.

La arquitectura del hierro en México: el principio de la modernidad

Roberta Vassallo
Universidad Iberoamericana, México
roberta.vassallo@gmail.com

Resumen
La arquitectura del hierro en México tuvo su período de mayor expresión durante el gobierno de Porfirio Díaz, entre 1877 y 1911, cuando se dio impulso a la industrialización del país y a la construcción de numerosos edificios públicos y de importantes obras de infraestructura. El material que respondió perfectamente a estas exigencias de modernización fue el hierro fundido en un principio, y sucesivamente el hierro forjado y el acero. Con el empleo de estos nuevos materiales y sus relativas técnicas constructivas, se introdujo la industrialización en la construcción, activando un proceso de modernización de la arquitectura que no sólo se ciñó a los procesos constructivos, si no a la estética misma de las obras, estrictamente relacionada con los cambios en la técnica.
Palabras clave: arquitectura, hierro, ingeniería, Porfiriato, estructuras metálicas, México.

Abstract
Iron architecture in Mexico reached its best expression during Porfirio Díaz's government, between 1877 and 1911, when the country pushed industrialization and boosted the construction of numerous public buildings and important infrastructure works.
The material that responded perfectly to these demands of modernization was cast iron at first, and successively wrought iron and steel. With the use of these new materials and their relative constructive techniques, industrialization was introduced in the construction, activating a process of modernization of architecture that not only adhered to the constructive processes, but to the aesthetics of works strictly related to changes in technique.
Keywords: *Arquitecture, iron, engineering, Porfiriato, metal structures, Mexico.*

Introducción

El tema de la arquitectura del hierro en México, a pesar de haber sido muy poco estudiado, tiene una importancia fundamental para la comprensión del desarrollo de la historia de la arquitectura de entre los siglos XIX y XX, y en particular modo de la transformación radical que el arte y la arquitectura han tenido durante las primeras décadas del siglo XX.

La industrialización de la arquitectura será un factor determinante de modernización, tanto en el campo de los procesos y técnicas constructivas, como en el plano de la estética. El principio de dicha industrialización radica en la introducción del nuevo material constructivo, el hierro, en sus diferentes aleaciones con el carbono[1], y las relativas técnicas constructivas implementadas para su rápida y económica utilización.

La importancia del tema, en México, está estrechamente relacionada con la relevancia que las estructuras metálicas tuvieron a nivel internacional a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los países industrializados empezaron a exportar elementos constructivos, e inclusive edificios enteros, a los países colonizados en los cinco continentes, incluyendo las entonces jóvenes repúblicas de América Latina.

---

1. Hay diferentes aleaciones ferrosas utilizadas en las construcciones: en principio se empleó el hierro fundido, o fundición gris, o hierro colado, que contiene más del 2% de carbono, y es un material frágil, poco dúctil, que tiene buena resistencia a compresión, y escasa resistencia a tracción; también en una primera etapa se utilizó el hierro forjado, que tiene un bajo contenido de carbono (entre 0.05 y 0.25), y, a pesar de ser un material relativamente frágil, se ha empleado ampliamente en la realización de grandes estructuras de ingeniería, antes de la introducción masiva del acero en la construcción, alrededor de 1890; el acero es el material ferroso más adecuado para la construcción, ya que tiene muy buena resistencia tanto a compresión como a tracción, y puede ser fácilmente laminado; contiene un porcentaje de carbono de entre el 0,03% y el 1,075%.

En los países latinoamericanos hay poco registro de las arquitecturas metálicas, y muy pocos estudios específicos sobre el tema[2]. En particular, la falta de investigación sobre las construcciones de hierro constituía una laguna en la historia del arte mexicano, ya que el tema, perteneciente a la época del gobierno de Porfirio Díaz, dictador derrotado por la revolución, jamás fue enfocado de manera específica;[3] su estudio se ciñó a unos pocos trabajos que las incluyeron de forma meramente tangencial[4].

Por arquitectura del hierro se entienden obras en las que se emplea el metal, siempre y cuando dicho material permanezca a la vista y su tarea estructural vaya acorde con el nuevo código estético propio de la incipiente modernización; obras arquitectónicas de di-

---

2. En Brasil, quizás el país donde más se desarrolló la investigación sobre el tema, podemos señalar los siguientes textos: Gomes da Silva, Geraldo. *La Arquitectura do ferro no Brasil*. Nobel Editora, Sâo Paulo, 1987; Teixeira da Costa, Casilda. *O sonho e a técnica. A arquitectura do ferro no Brasil*. Editora Universidade de Sâo Paulo, Sâo Paulo, 1994; Mugayar Kühl, Beatriz. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em Sâo Paulo. Reflexões sobre a sua Preservação*. Ed. Ateliê, Sâo Paulo, 1998. En Venezuela se encuentra el trabajo de Silva Contreras, Mónica. *Estructuras metálicas en la arquitectura venezolana 1874 - 1935, el carácter de la técnica*. Ed. Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2009. En Chile, Palmer Trías, Montserrat. *50 años de arquitectura metálica en Chile*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 1970. En la Argentina, el único texto dedicado específicamente al tema es de mi autoría, en conjunto con el profesor Otello Iolita de la Universidad "La Sapienza", de Roma: Iolita, Otello; Vassallo, Roberta. *L'architettura del ferro in Argentina. 1859-1930*. Ed. Kappa, Roma, 2003. En Costa Rica: Verbeke, Valentine (coord.). *La arquitectura metálica en Costa Rica. Influencias Belgas y Europeas*. Ed. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica, 1996.

3. Como subraya el historiador mexicano del arte Fausto Ramírez: "La historiografía posrevolucionaria tradicional, en su intento de negar toda virtud al régimen derrotado, ha soslayado, silenciado, o negado abiertamente todo aquello que pareciera opacar los logros con que se ha querido legitimar el triunfo de la Revolución", en: Ramírez, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo", *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Nacionalismo y arte en México*. Ed. UNAM-IIE, México, 1986.

4. El arquitecto e historiador de la arquitectura Israel Katzman fue el primero en "redescubrir" la arquitectura del siglo XIX, primero con su texto: *La arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*. Ed. INAH, Memorias VIII, México, 1964, y sobre todo con el siguiente: *Arquitectura del siglo XIX en México*. Ed. UNAM, México, 1973, recientemente reeditado y mejorado por la editorial de la Universidad Iberoamericana.

Sucesivamente se publicaron otros trabajos, como: Bonet Correa, Antonio; Maza, Francisco de la. *La arquitectura de la época porfiriana*, (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, n.º 7). Ed. Secretaria de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1980; Cuadriello, Jaime. "El historicismo y la renovación de las tipologías arquitectónicas", *Historia del arte mexicano*, vol. 11, ed. Secretaría de Educación Pública-Salvat, México, 1986; Vargas Salguero, Ramón. *Historia de la teoría de la arquitectura: el Porfirismo*. Ed. UAM Xochimilco, México, 1989; Tello Peón, Berta. *Arquitectura del Porfiriato*. Imágenes de Arte Mexicano, ed. IIE-UNAM, México**,** 1994.

La primera investigación dedicada específicamente a la arquitectura del hierro en México ha sido la que desarrolló quien escribe como parte de su tesis doctoral, en fase de publicación: Vassallo, Roberta. *La arquitectura del hierro en México durante el Porfiriato*. Tesis doctoral IIE-UNAM, México, 2013, publicada en internet en la dirección: <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/508450325/Index.html>.

versa escala, tanto las que fueron casi enteramente realizadas en metal aparente, como las que incluyeron elementos de hierro fundido o acero en algunas partes de su estructura u ornamentación, siempre y cuando fueron diseñados para permanecer a la vista.

En México, a partir de la época porfiriana, se realizaron numerosos edificios con esqueleto de acero, que tuvo una función exclusivamente estructural, ya que ninguno de sus componentes quedó a la vista y, por ende, no formó parte de la expresión estética de aquellas arquitecturas. Todos esos edificios, no se incluyen en este trabajo.

El desarrollo de la arquitectura del hierro en México coincide, a grandes rasgos, con las casi cuatro décadas del gobierno de Porfirio Díaz, desde 1877 a 1911[5], una época de la historia mexicana en la que se impulsó la realización de numerosas obras públicas, y de infraestructura, bajo la bandera del progreso, y del liberalismo económico.

En los años anteriores al Porfiriato se realizaron muy pocas obras metálicas, que representan los primeros gérmenes de la historia que se desarrollará sucesivamente; sin embargo, ya desde época muy temprana, a partir de la década de 1850, se tiene registro de los proyectos presentados por los alumnos de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, donde se encuentran las primeras estructuras de hierro aparente, que todavía no se manifestaban, si no muy tímidamente, en el paisaje urbano de la época.

En el Acervo Histórico de la Academia de San Carlos se resguardan varios proyectos de esa época, que atestiguan cómo los alumnos se ejercitaban en la proyección de máquinas, locomotoras, puentes metálicos, y también de tipologías arquitectónicas modernas, como estaciones de ferrocarril y mercados, por ejemplo.

Uno de los problemas centrales de esta investigación fue entender si el manejo de la nueva técnica constructiva fue dominada por el gremio de profesionales mexicanos, o si se tuvo que importar *know how* desde el extranjero, además de los materiales constructivos.

Las últimas obras de hierro aparente se inauguraron en 1910, en ocasión de los festejos del Centenario de la Independencia. Con la caída de Díaz y el principio de la revolución, la actividad constructiva se detuvo casi totalmente; las obras metálicas posteriores al Porfiriato fueron proyectos porfiristas que se concluyeron sucesivamente, con

5. Se considera el período que va de la primera elección de Porfirio Díaz, en 1877, hasta su último mandato, que terminó en 1911, aunque entre 1880 y 1884 fue presidente de México Manuel González.

unas variaciones estilísticas que reflejan una estética diferente, propia de una época nueva.

El empleo del hierro en la arquitectura, en esa época, significó el principio de la prefabricación en la práctica constructiva, una manera totalmente moderna de concebir la arquitectura que, a partir de ese momento, hasta el día de hoy, se sigue realizando con materiales producidos industrialmente. Se trata, de alguna forma, de una arquitectura "globalizada", en cuanto producida en serie, adquirible a través de la venta por catálogo y transportada en barco a cualquier rincón del planeta.

Las metálicas fueron un tipo de construcciones que se prestaron a la rápida y económica instalación de los nuevos asentamientos en los territorios colonizados, donde los países imperialistas necesitaban abrir nuevos mercados para vender el exceso de bienes producidos por la industria, y extraer las materias primas necesarias para el proceso productivo.

México y las exposiciones internacionales

La introducción del nuevo material artificial en la arquitectura representaba un símbolo de progreso, la representación misma de la industria.

Las exposiciones universales, inauguradas con la de Londres en 1851, mostraban los logros en el campo industrial y artístico de cada país, y los pabellones que albergaban los productos siempre estaban a la vanguardia en el campo de las técnicas constructivas.

México participa por primera vez presentando un pabellón propio en la exposición de Nueva Orleans de 1884, el Pabellón de Minería que, a juzgar por los comentarios publicados en la prensa de la época, fue sin duda el edificio más notable de la exposición. Gracias a su pabellón, que significó un gasto considerable, México tuvo una excelente recepción en los Estados Unidos; su participación en Nueva Orleans conllevó a la consolidación de los intercambios comerciales entre los dos países[6].

El pabellón que alojó el Palacio de Minería fue realizado por la fundición norteamericana *Keystone Bridge Company* de Pittsburgh sobre el proyecto del arquitecto e ingeniero mexicano José Ramón

6. Durante el gobierno de Manuel González, entre 1880 y 1884, empezó lo que en la prensa de la época fue llamada "penetración pacífica" o "invasión ferrocarrilera" de los Estados Unidos. Se otorgaron a intereses norteamericanos concesiones para construir líneas del ferrocarril que llegaran hasta la frontera norte, por un total de 4 mil kilómetros: el Ferrocarril de Sonora, el Central, el Nacional, el de Piedras Negras y el Internacional. Cosío Villegas, Daniel. *Historia Moderna de México*. Ed. Hermes, México, 1959, págs. 995-999.

de Ibarrola[7], quien parece haber tenido relaciones de amistad con el dueño de la empresa, Andrew Carnegie. Anteriormente, en 1879 la *Keystone* había firmado el contrato para la realización del faro de Tampico, que fue inaugurado en 1883, cuyas obras fueron también dirigidas por el ingeniero Ibarrola[8].

Para la feria de Nueva Orleans Ibarrola pensó en un pabellón de estilo morisco, cuya ornamentación recuerda en particular la arquitectura andaluza del Patio de los Leones de la Alhambra granadina; por esta razón "el edificio se llama generalmente la Alhambra Mexicana"[9]. Se trata de un edificio de planta octogonal, con tres arcadas lobuladas sobre esbeltas columnas; al centro se encuentra otro cuerpo octogonal de arcadas y columnas iguales a las del perímetro mayor. Dicho cuerpo central sostiene una cúpula de vitrales, rematada por el águila nacional; el mismo símbolo aparece en el frente del pabellón encima del arco central. Las águilas son los únicos elementos que atestiguan el origen mexicano del pabellón. La cornisa superior está bordada de almenas escalonadas, elementos típicos de la arquitectura *mudéjar*, que hubieran podido recordar a los asistentes la forma de las pirámides escalonadas precolombinas, que probablemente ya formaban parte del imaginario colectivo –por lo menos el de las élites informadas– gracias a los dibujos y a las primeras fotografías difundidas por los exploradores que vinieron a México en la segunda mitad del siglo XIX.

El pabellón fue realizado enteramente en hierro fundido, en todas sus partes, y pintado de varios colores, entre los cuales predomina el rojo.

Después de la exposición, el pabellón morisco fue desarmado y transportado a la Ciudad de México, donde se volvió a armar en 1890, en la Alameda Central, con la función de albergar la lotería nacional. Más tarde, en 1908, se decidió trasladarlo a la alameda de la nueva colonia de Santa María La Ribera, donde todavía cumple con su cometido de quiosco de la plaza[10].

---

7. José Ramón Ibarrola, arquitecto e ingeniero civil, se recibió en la Academia de San Carlos en 1862.

8. El faro, todavía existente –desmontado y vuelto a armar en 1978– consta de una estructura en hierro colado y hierro dulce, de 43 metros de alto; es un objeto único en la república mexicana, donde en esa época los faros eran construcciones muy humildes y precarias.

9. "La Exposición Universal de Nueva Orleans. Boletín de la Comisión Mexicana", n.º 11, México, viernes 18 de Julio de 1884, págs. 13-14, en: AGN, Fondo Exposiciones Internacionales, caja 79, exp. 2.

10. En 1986 el Instituto Nacional de Antropología ordenó la restauración del pabellón de Ibarrola y lo decretó monumento histórico.



Fig. 1. El quiosco morisco en la alameda de Santa María La Ribera, Ciudad de México. Fotografía: Roberta Vassallo.

En 1889, en pleno gobierno porfiriano, México decide participar en la importantísima exposición universal que Francia organizó para festejar el centenario de la toma de la Bastilla, considerada el principio de la revolución francesa.

La exposición de Londres y la de París de 1889 se consideran momentos cruciales en la historia del empleo del hierro en la arquitectura. El símbolo de la exposición de Londres, el *Crystal Palace*, fue uno de los primeros edificios totalmente construidos en hierro y vidrio; su realización fue el acontecimiento que desató las polémicas sobre este tipo de construcciones, y dio principio al rico debate acerca del empleo de la nueva técnica constructiva en la arquitectura.

Casi cuatro décadas más tarde, con la exposición de París de 1889, la arquitectura del hierro, en Europa, llegó a su ápice, con la realización de dos obras que se convirtieron en los hitos de este tipo de construcciones: la *Tour Eiffel*, y la *Galerie des Machines.*

México decidió, no sólo participar, sino realizar su propio pabellón, como lo hicieron otros países latinoamericanos, entre ellos: Argentina, Chile, Ecuador, Nicaragua, El Salvador y Brasil.

El concurso lo ganaron el ingeniero Antonio M. Anza[11] y el arqueólogo Antonio Peñafiel[12], ambos mexicanos, con un proyecto que reivindicaba la autenticidad del "más puro estilo azteca"[13]. El estilo debía "representar el tipo característico de algún o algunos monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero"[14], según declaraban las bases del concurso; fue entonces una decisión del gobierno la de presentar a México a través de su faz prehispánica, de identificar el nacionalismo con los orígenes de la cultura precolombina.

Las indicaciones técnicas dictadas por la comisión mexicana preveían que el material de construcción debía ser el hierro, y que el pabellón fuera desarmable, con el fin de poderlo traer a México y destinarlo a otros usos, una vez concluida la exposición. Así, en la búsqueda de una identidad nacional mexicana, el gobierno porfiriano oscilaba entre un retorno a la cultura prehispánica y el afán de emulación de los países civilizados del viejo mundo, proyectados hacia un deslumbrante progreso.

El pabellón mexicano en París, bautizado por la prensa de la época como "Palacio Azteca", sintetiza esta doble vertiente: en su exterior se presenta como un templo azteca, y en su interior la estructura metálica, requisito del proyecto, se dejó a la vista, para testimoniar que también México era un país moderno, que empleaba abiertamente la nueva técnica del hierro, como en los otros edificios enteramente metálicos de la exposición.

El edificio era bastante amplio, medía 70 metros de largo por 30 de ancho, con una altura de 14.50, y se componía de un salón central y dos laterales, con un segundo piso formado por galerías a las cuales daba acceso la escalera monumental de doble rampa, en hierro fundido y acero, colocada en el centro del pabellón. La luz natural inundaba el interior del edificio penetrando a través de grandes tragaluces sostenidos por una serie de columnas de hierro fundido,

---

11. Antonio M. Anza se recibió en la Academia de San Carlos, en 1872 de arquitecto, y en 1874 de ingeniero civil. Anza, además del pabellón de 1889, también se encargó del pabellón de la exposición de Paris de 1900.
12. Antonio Peñafiel fue un arqueólogo e historiador mexicano, además de Director General de Estadísticas. También hizo un proyecto para el pabellón de México en la Exposición de Chicago de 1893.
13. Peñafiel, Antonio. *Explicación del Edificio Mexicano para la Exposición Internacional de París en 1889*. Edición del autor, México, 1889, pág. 67.
14. Godoy, José Francisco. *México en París 1888-1890. Reseña de la participación de la República Mexicana en la Exposición Universal de París en 1889*. Tipografías de Alfonso E. López y de José F. Godoy, México, 1888, 1890, pág. 53, citado en Ramírez, Fausto. "Vertientes nacionalistas en...", op.cit., pág. 209.

finamente ornamentadas, que delimitaban el perímetro rectangular de los patios de luz.

Un espacio amplio, luminoso, como todavía no se conocían en México; el interior del pabellón, completamente distinto de su exterior, recuerda los espacios de las tiendas departamentales que unas décadas antes habían empezado a construirse en París[15], y que, en la misma época de la exposición, aparecieron también en México, cuando su primer ejemplar se inauguró en 1891 en la Ciudad de México: El Palacio de Hierro, diseñado por los hermanos de la Hidalga[16], que se analizará más adelante.

Todos los materiales de hierro, cristal, mosaico, mampostería y carpintería fueron contratados en noviembre de 1888 con la *Société Anonyme des Anciens Établissements Cail*, que había presentado a Manuel Díaz Mimiaga, Delegado General de México en la exposición, el presupuesto más ventajoso[17].

Una vez concluido el certamen, los ingenieros Anza y Salazar empezaron a organizar el desarme del pabellón mexicano, y su envío a México, ya que éste era su destino final desde un principio. Se sabe que las piezas del Palacio Azteca fueron enviadas a México, y que llegaron a destino; según reportan los documentos resguardados en el Archivo General de la Nación, los numerosos bultos que contenían los materiales del edificio fueron embarcados en tres diferentes envíos, del puerto de Havre hacia Veracruz[18].

No es conocida la historia del pabellón una vez llegado a México, no se sabe por qué no se volvió a armar, y tampoco dónde fueron guardados los voluminosos bultos que contenían sus materiales. Probablemente fueron rematados y vendidos como materiales de construcción y reutilizados en otros edificios. El único rastro del pabellón mexicano es constituido por los relieves del escultor mexicano Jesús Contreras representando a los emperadores aztecas, que en la actualidad se encuentran incrustados en el Monumento a la Raza y en la iglesia de Betlemitas, en la Ciudad de México, y en la Casa de Cultura y en una fuente de la ciudad de Aguascalientes.

---

15. La primera tienda departamental con estructura metálica aparente fue *Le Bon Marché*, realizada en 1876 por Gustave Eiffel y Louis-Charles Boileau.

16. Ignacio y Eusebio de la Hidalga y García, hijos del arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Musitu emigrado a México en 1838, se recibieron en México de arquitectos e ingenieros civiles en 1861 y 1863.

17. La empresa *Cail*, en colaboración con *Fives-Lille*, la misma que realizó el mercado de Zacatecas, se encargó también de la *Galerie des Machines* de la misma exposición de 1889. Ver: Lemoine, Bertrand. *L'Architecture du Fer: France XIX siècle*. Ed. Champ Vallon, Paris, 1986, pág. 299.

18. Ver AGN, Fondo Exposiciones Internacionales, caja 18, exps. 9, 10 y 11.

Sin embargo, a lo largo de la presente investigación se ha encontrado una nueva pista que podría ayudar a reconstruir esta historia inconclusa: en la entrada del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana hay tres columnas de hierro fundido idénticas a las que se observan en las fotografías del interior del Palacio Azteca. Dichas columnas fueron utilizadas como parte de la estructura del antiguo Museo del sitio de Teotihuacán, y luego desmanteladas, una vez que se remodeló ese sitio arqueológico.

Entre los posibles destinos de uso que se ventilaron al proyectar el pabellón mexicano estaba, en efecto, la de convertirlo en Museo de Arqueología. Obviamente la idea era la de re-ensamblar el edificio entero y acondicionarlo para museo, y no solamente reutilizar unas pocas columnas de las 64 que se emplearon en el pabellón mexicano[19], como finalmente ocurrió.



Fig. 2. Las columnas del antiguo pabellón mexicano en la exposición universal de París de 1889, en la entrada del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Fotografía: Roberta Vassallo.

A propósito del destino posterior del Palacio Azteca, mejor suerte tuvieron otros dos pabellones latinoamericanos en París, el de Argentina y el de Chile, ambos realizados totalmente en hierro, y reconstruidos en sus respectivos países[20].

19. Se sabe que eran 64 porque así lo enunciaba el contrato con la empresa *Cail* que las proveyó, que así reportaba, bajo el apartado "Columnas de hierro fundido": "Las 64 columnas serán ejecutadas conformemente a los planos, en 2 o 3 secciones unidas a través de un núcleo central; tendrán fustes acanalados y bases y capiteles ornados. Esas columnas serán huecas [...]", en: "Contrato celebrado con los Anciens Etablissements Cail para la construcción del Edificio Mexicano para la Exposición de París", en: AGN, Fondo Exposiciones Internacionales, caja 1, exp. 9, págs. 8-9.

20. El argentino, que ganó el primer premio en la exposición, fue diseñado por el arquitecto francés Albert Ballú, y se reconstruyó en la Plaza San Martín de Buenos Aires con el destino de Museo de Bellas Artes, para luego ser nuevamente desarmado y finalmente desaparecido. El pabellón chileno, diseñado por el arquitecto francés Henri Picq, realizado por la empresa *Moisant, Laurent, Savey et Cía*, fue re-ensamblado en Santiago, donde todavía luce como el Museo Artequín. Ver: Vassallo, Roberta. *La arquitectura del hierro*..., op.cit., págs. 33-35, 435-451.

El nuevo material se manifiesta en todos los aspectos de la sociedad porfiriana

El de la arquitectura del hierro es un tema muy amplio, en cuanto las construcciones metálicas fueron realizadas para cumplir con múltiples tipologías arquitectónicas, y se encuentran dispersas en cada rincón del país.

El hierro fundido y el acero se emplearon en la realización de puentes y estaciones ferroviarias, de las cuales se conservan todavía muy pocas; entre ellas, la de Aguascalientes, mientras que las dos más importantes de la capital, ambas en la colonia Buenavista, fueron demolidas. Entre los primeros edificios en que se empleó la nueva técnica constructiva seguramente se encuentran los fabriles; la industria tuvo un gran impulso durante el gobierno porfiriano, y en todo el país, especialmente en las regiones centrales y septentrionales, surgieron grandes complejos productivos de estructura metálica, como los de Río Blanco, Santa Rosa y Santa Gertrudis en Orizaba, quizás el mayor centro industrial del país, por eso llamada la "Manchester de México"[21].

Debido al impulso de la producción industrial, pronto también se manifestó la necesidad de realizar edificios donde vender los bienes de producción nacional y también los importados: en esa época surgieron en los países industrializados, y poco tiempo después también en México, nuevas tipologías de edificios dedicados al comercio, como los mercados públicos cubiertos, y las tiendas departamentales.

Uno de los primeros edificios que se realizaron en México con estructura metálica aparente, y el más alto en su momento, fue la tienda departamental El Palacio de Hierro, cuyo nombre es en realidad el apodo que le dieron los ciudadanos capitalinos que veían levantarse su esqueleto metálico de cinco niveles en el *skyline* de la ciudad.

El primer Palacio de Hierro se inauguró en 1891[22], y tenía todas las características de su modelo, el *grand magasin* francés, incluyendo la estructura de acero a la vista, una escalera monumental también metálica ubicada en el patio de múltiple altura, cubierto por un tragaluz de hierro y vidrio. A este primer edificio siguieron pronto muchos otros en las principales ciudades de la república, como El Centro Mercantil en la capital, diseñado y construido respectivamente

21. Este nombre le fue atribuido por una frase que un antiguo administrador de la Cocolapam pronunció, y que fue reportada por el cronista José María Naredo en su *Estudio geográfico, histórico y estadístico del Cantón de Orizaba*. Vol. 2, ed. Del Hospicio, Orizaba, 1898, pág. 257; ver: García Díaz, Bernardo. *Un pueblo fabril del Porfiriato: Santa Rosa, Veracruz*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pág. 23.
Para ampliar el tema de los edificios industriales de estructura metálica, ver: Vassallo, Roberta. *La arquitectura del hierro*..., op.cit., págs. 688-741.

22. Una segunda ampliación se realizó en 1901, y otra más en 1911. Este último edificio fue totalmente destruido por un incendio en 1914; en su lugar se construyó el edificio que existe actualmente, realizado en hormigón armado, en 1921.

por los ingenieros mexicanos Daniel Garza y Gonzalo Garita, que sobrevive hoy como Grand Hotel de la Ciudad de México, y conserva, entre otros elementos de hierro aparente, el magnífico *plafond* de vitrales procedente de la escuela de Nancy. Se conserva en Puebla también el antiguo almacén La Ciudad de México, en cuya fachada las pilastras de acero finamente ornamentadas enseñan el sello de la fundición parisina *Schartz & Meurer*. Desaparecieron en cambio casi todos los demás, como Las Fábricas de Francia de Guadalajara, Los Precios de Francia de Tampico, y El Puerto de Veracruz en la capital, entre muchos otros[23].

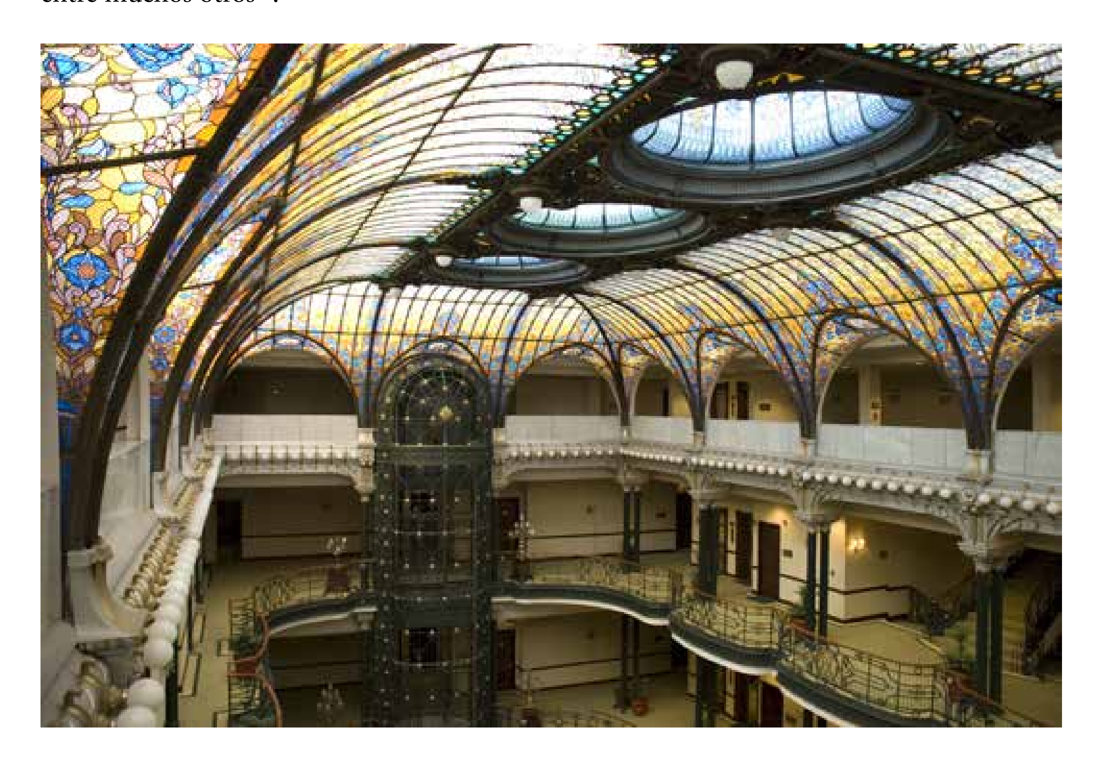


Fig. 3. El *plafond* del antiguo Centro Mercantil, hoy Grand Hotel de la Ciudad de México. Fotografía: Roberta Vassallo.

También el comercio de bienes perecederos incrementó debido al aumento de la población urbana, y fue necesario construir mercados públicos cubiertos, también ellos sobre el patrón de los que se estaban realizando en Europa; otra vez el modelo por excelencia fue francés: el gigantesco mercado de *Les Halles*, en París, realizado por el arquitecto Victor Baltard entre 1852 y 1870, escenario de la novela naturalista del escritor Emil Zola *El vientre de París*.

En línea con los otros países industrializados, que en la segunda mitad del siglo XIX introdujeron nuevas leyes acerca del rea-

23. Vassallo, Roberta. *La arquitectura del hierro...*, op.cit., págs. 581-685.

condicionamiento higiénico de los edificios, el gobierno porfiriano en 1903 instrumentó la *Inspección Sanitaria de Mercados*, donde se exigía que se empleara armazón metálico, cimientos y pilastras de cemento, se cambiara el piso, que en algunos casos no tenía pavimento, y se hicieran obras adecuadas de desagüe.

El empleo de las estructuras metálicas proveía a este tipo de edificios de las condiciones necesarias de higiene, ya que permitía realizar espacios amplios, con abundante circulación de aire y luz; además el hierro constituía una mayor garantía de incombustibilidad y duración de las estructuras.

De los numerosos mercados capitalinos de estructura metálica, que a principios de siglo eran cerca de una docena, sólo queda uno, el Dos de Abril, cuya estructura metálica se remonta a 1902, y que sufrió sucesivas remodelaciones. En cambio, en otros estados se encuentran todavía unos excelentes ejemplos de esta tipología constructiva como: el mercado González Ortega de Zacatecas, realizado por el ingeniero mexicano Carlos Suárez Fiallo entre 1886 y 1889, cuyas piezas metálicas fueron importadas de Francia por la empresa *Fives Lille*; el mercado Hidalgo de Guanajuato, de 1910, cuyo acceso principal fue diseñado, tomando como modelo el *Petit Palais* de París, por el famoso arquitecto Antonio Rivas Mercado, mismo que realizó la columna de la Independencia; el mercado Pino Suárez de Mazatlán, inaugurado en 1899, cuyos materiales fueron provistos por la empresa nacional Fundición de Sinaloa; de producción nacional también recordamos el mercado Morelos de Celaya, de 1906, cuyos materiales provienen de la Fundidora de Monterrey, la mayor siderúrgica de México, y entre las más importantes de toda América Latina[24].

En realidad, prácticamente todas las tipologías constructivas en esa época se valieron de la nueva técnica constructiva del hierro, como las estructuras para la diversión, por ejemplo: circos, hipódromos y plazas de toros se realizaron casi exclusivamente en hierro, como el Circo Orrin, una de las primeras obras metálicas en México, de 1891, mismo año de inauguración del Palacio de Hierro[25].

El nuevo material se manifestó en todos los aspectos de la vida porfiriana, hasta en la privacidad del espacio doméstico –en forma de elementos arquitectónicos u ornamentales, como columnas en los pórticos, marquesinas en las entradas, tragaluces, o escaleras caracol de servicio, todos ellos realizados en hierro fundido– y en

24. Ibídem, págs. 513-577.

25. Vassallo, Roberta. "La rocambolesca historia del Circo Orrin, uno de los primeros edificios de estructura metálica en México", *Boletín de Monumentos Históricos*, n.º 36, ed. INAH, México, 2016.

la vida ultraterrena, ya que era muy frecuente utilizar elementos de fundición también en las tumbas y en las capillas funerarias[26].

Tres escaleras monumentales y tres edificios enteramente metálicos

Una de las expresiones más interesantes del hierro en la arquitectura porfirista fue su empleo en la realización de las escaleras monumentales en algunos importantes edificios públicos del país. Las escaleras eran elementos estructurales donde no solamente el hierro quedaba a la vista, sino que lucía al máximo su capacidad ornamental, volviendo estos servicios de circulación vertical verdaderos complejos arquitectónicos monumentales que caracterizaban fuertemente al edificio que los hospedaba y que creaban un espacio envolvente y dinámico. Ejemplos excepcionales de escaleras monumentales los encontramos en el Palacio de Correos, en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, hoy Museo Nacional de Arte, y en el Museo de Geología, todos ellos en la Ciudad de México[27]. En estos edificios el hierro fundido y el acero aparentes se utilizaron con profusión en el interior, mientras que en los exteriores sólo aparece en algún elemento ornamental.

En México, sólo hay tres obras totalmente realizadas en hierro, tanto en el espacio interior como en la fachada; ellas son: la iglesia de Santa Bárbara, en el pueblo minero de Santa Rosalía, en Baja California Sur; el ex Palacio Municipal de Orizaba, en el estado de Veracruz; y el que hoy es el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México.

Este último edificio fue traído de Alemania, provisto por la fundidora *Gutehoffnungshütte* de Oberhausen, para pabellón de exposiciones nacionales, pero finalmente jamás fue usado para tal fin; sus empleos fueron múltiples: fue pabellón de Japón en las Fiestas del Centenario de la Independencia, luego Museo de Historia Natural y finalmente fue adquirido por la UNAM como Museo Universitario[28].

El pabellón se armó entre 1903 y 1905, en la colonia de Santa María La Ribera, en un lugar estratégico, a pocos metros de los terrenos de la estación del ferrocarril de Buenavista. El montaje fue encargado al ingeniero alemán Luis Bacmeister, ayudado por el ingeniero militar mexicano Aurelio Ruelas y el arquitecto alemán Hugo Dorner, quien era socio de Bacmeister en ese entonces.

26. Vassallo, Roberta. *La arquitectura del hierro*..., op.cit., págs. 831-884.
27. Ibídem, págs. 742-786.
28. Salamanca Güemez, Flavio. *Museo Universitario del Chopo. 1973-1988.* Ed. Toledo, UNAM, México, 1988. Ver también: Roberta. *La arquitectura del hierro*..., op.cit., págs. 831-843.



Fig. 4. El Museo Universitario del Chopo, antes de la remodelación de 2005-2010, Ciudad de México. Fotografía: Roberta Vassallo.

El despacho firmó algunos de los edificios de estructura metálica más importantes de la Ciudad de México, como la joyería *La Perla*, el almacén *La Ciudad de Londres*, y el edificio *La Mexicana*[29].

Otra remodelación del edificio se hizo muy recientemente, entre el año de 2005 y 2010, con base en un proyecto, por cierto muy controvertido, del arquitecto Enrique Norten. Las criticas versaron en el hecho de que se construyó otro edificio, de cemento armado, adentro del pabellón de acero, que perjudicó notablemente la percepción del inmenso espacio interior del pabellón, único por sus características en la Ciudad de México y en toda la república[30].

La segunda obra enteramente metálica es la iglesia de Santa Rosalía, que en el año de 1897 fue traída de Bélgica a Baja California Sur, donde fue ensamblada y consagrada a Santa Bárbara en el mismo año. En ese pueblo se instaló a finales del siglo XIX la compañía francesa *El Boleo*, para la explotación de las minas de cobre que se encuentran en la zona. En el pueblo recién nacido no había iglesia,

29. Hugo Dorner y Luis Bacmeister fueron asociados una década, en la cual realizaron las siguientes obras: el mencionado almacén *La Ciudad de Londres*, la joyería *La Perla*, el edificio *La Mexicana*, y la droguería *Grisi*, entre otras. Ver Katzman, Israel. *Arquitectura del siglo XIX*..., op.cit., págs. 341 y 353.

30. Acerca del proyecto de Norten y en general sobre la historia del Museo del Chopo, consultar los dos episodios que TV UNAM dedicó al edificio, donde fue entrevistada quien escribe: <https://youtu.be/ijbVA8CV-CM>.

y poco tiempo después los habitantes presionaron a los dirigentes de la compañía para que construyeran una. En un viaje a Europa, en 1894, el director de *El Boleo* y su esposa se enteraron de que una iglesia metálica se encontraba desmontada en una bodega de Bruselas y decidieron comprarla[31].

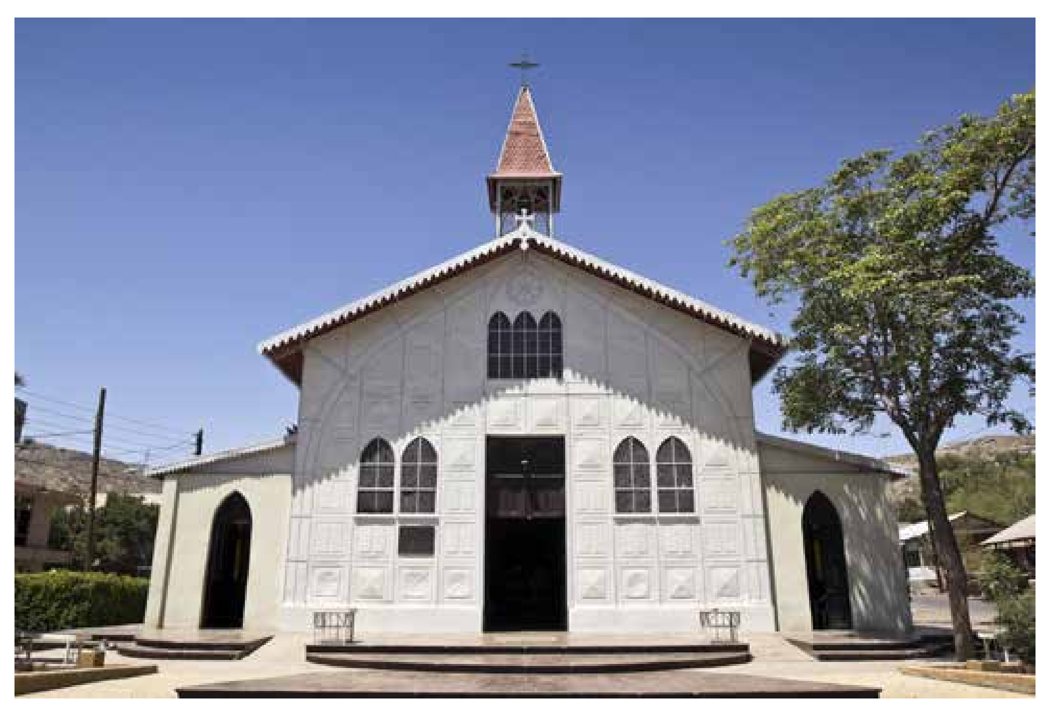


Fig. 5. La iglesia de Santa Bárbara en Santa Rosalía, Baja California Sur. Fotografía: Dante Busquets.

El edificio es de dimensiones bastante reducidas, mide 16 por 30 metros; tiene una nave principal, con una cubierta de arcos metálicos y lámina estampada, y dos laterales de menor altura, de techo a una sola pendiente. En la cubierta se abren lunetos con ventanas ojivales de vitrales, las mismas que se encuentran también en los dos frentes del edificio. Todo el interior y exterior de la iglesia está compuesto enteramente por lámina embutida estampada. Encima de la fachada principal, en posición céntrica, se encuentra la torre campanaria, de modestas dimensiones.

La leyenda, como también la placa en la entrada de la iglesia, cuenta que el edificio es de autoría del ingeniero del hierro por excelencia, Gustave Eiffel[32], pero este dato no fue nunca

31. Dasques, Françoise. "La iglesia de Santa Rosalía en Baja California Sur", *México en el tiempo*, n.º 7, junio/julio de 1995.
32. En el estudio de la arquitectura metálica es frecuente encontrarse con leyendas similares: en el imaginario colectivo, una arquitectura de hierro *siempre* es obra de Eiffel.

comprobado científicamente[33]. Técnicamente, la iglesia de Santa Rosalía pertenece a la categoría de las "casas de hierro": edificios de lámina metálica, sin cimientos, prefabricados y desmontables, que la industria, tanto europea, como norteamericana, produjo en discreta cantidad durante el siglo XIX, para exportarlas a las colonias. Los techos son de lámina, y las paredes a base de placas embutidas fijadas con pernos, las cuales soportan gran parte de la carga del edificio.

No se tiene conocimiento de esta tipología de construcciones metálicas de autoría de la empresa de Eiffel: aunque el ingeniero francés haya realizado iglesias de hierro desmontables, como, por ejemplo, la que envió a la ciudad chilena de Arica; se trata de una tipología diferente de edificios, que tienen cimientos y una verdadera estructura de hierro, y no de una "barraca" de lámina embutida, como es el caso de Santa Rosalía.

A este tipo de construcciones, las casas de hierro, pertenece la última de las tres obras totalmente de hierro existentes en México: el antiguo Palacio Municipal de Orizaba, cuya procedencia, de la empresa belga la *Societé Anonyme des Forges d'Aiseau*, es cierta, ya que se encontraron todos los documentos de la transacción en el archivo histórico de esa ciudad[34].

En 1991, el comúnmente llamado "Palacio de Hierro" fue remodelado, y se convirtió en un edificio multifuncional de actividades culturales del gobierno de la ciudad.

El edificio es muy extenso, se desarrolla sobre dos niveles enteramente porticados a lo largo de todo su perímetro; la planta tiene forma de "C", con el lado largo de casi 100 metros, en cuyo centro, en correspondencia del patio, donde se abre la "C", se encuentra una torre con reloj, de tres pisos, con una cubierta de lámina metálica en forma de techo a cuatro aguas muy alargado, coronado por un pináculo. Todas las paredes, exteriores e interiores, son de lámina metálica embutida, y estampada; las numerosas columnas que forman los portales exteriores, de doble altura, son de hierro fundido, y a la vez funcionan como desagüe del agua de lluvia.

---

33. La investigadora francesa Françoise Dasques reporta que otra investigadora, la norteamericana Angela Gardner, en 1993 llegó a Santa Rosalía con el objetivo de investigar la procedencia y el constructor de la iglesia, y no logró encontrar algún documento que comprobara la paternidad de Eiffel, ni algún indicio sobre la autoría del edificio. Ver: Dasques, Françoise. "La Iglesia de Santa Rosalía...", op.cit.

34. El inventor del sistema constructivo de las "casas de hierro" fue Joseph Danly, propietario de la *Societé Anonyme des Forges d'Aiseau*. Danly depositó la primera patente en Bélgica en 1885, perfeccionándola sucesivamente, en 1887.



Fig. 6. El antiguo Palacio Municipal de Orizaba, Veracruz. Fotografía: Roberta Vassallo.

De los tres edificios analizados, todos ellos ejemplos muy relevantes y únicos de esta fase primordial de la industrialización de los procesos constructivos, es el Museo del Chopo el que mejor expresa las cualidades intrínsecas del acero, marcando una innovación absoluta en la composición del espacio interior en el ámbito arquitectónico de la época, en México. Con esta obra el público se enfrentó por primera, y también única vez, a un espacio de tal amplitud que jamás se había visto antes. Los mexicanos pudieron tener la experiencia de entrar a un espacio de grandes claros, y de altura elevada, además envuelto por nervaduras metálicas y superficies traslúcidas; una experiencia muy parecida a la de otras ciudades, tanto europeas, como norteamericanas, que organizaron exposiciones industriales dentro de grandes pabellones de hierro y vidrio.

El Museo del Chopo es un monumento único en todo el continente americano, en cuanto se logró conservar hasta la actualidad un pabellón de hierro y vidrio de tal envergadura. Como ya se analizó, en la mayoría de los casos, al terminar el certamen por el cual se habían realizado, los pabellones se desmontaban.

Conclusiones

Para concluir este breve panorama sobre la arquitectura del hierro en México, podemos decir que las construcciones metálicas, prefabricadas, desmontables, transportables, y reutilizables, encarnaron la máxima expresión material de la entrada de la industria en la vida decimonónica. Asimismo, representaron en México, como en el resto del mundo, la modernización de la arquitectura, tanto por la industrialización de los procesos constructivos, como por los cambios en la estética de los edificios, consecuentes a la transformación de las técnicas constructivas.

La característica fundamental del hierro es la de poder concentrar fuertes cargas sobre mínimas superficies de apoyo, virtud que permite literalmente "abrir los espacios"[35], sustituir al rígido sistema peso-soporte, por un sistema más elástico y fluido, y reducir las pesadas paredes a membranas transparentes, promoviendo la creación de espacios muy amplios, despejados de soportes verticales, y etéreos, que establecen una relación casi osmótica con el ambiente exterior.

A la luz de lo que se dijo en estas páginas, se puede concluir que hubo una fuerte predominancia de materiales importados en las obras de hierro realizadas en México, a pesar de que, a principios del siglo XX, empezó a trabajar la *Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey*, que jamás logró ser realmente competitiva frente a las empresas extranjeras.

En cuanto al papel que desempeñaron los profesionales mexicanos con respecto a los extranjeros, se puede afirmar que, a pesar de que estos últimos tuvieron una presencia importante, seguramente no dominaron la escena arquitectónica de esa época.

Si bien algunas de las obras públicas más importantes fueron encargadas a arquitectos extranjeros, la participación del medio profesional mexicano en la realización de las arquitecturas metálicas fue mayoritaria, tanto en la proyección, como en la dirección de obras. Esto refleja que los arquitectos e ingenieros locales, tanto los que habían estudiado en Europa, como los que se formaron en México, estaban preparados, e informados sobre el empleo de la nueva técnica constructiva.

35. Giedion, Sigfried. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Ed. Getty Center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1995. Edición original: *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Ed. Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928, pág. 102.

También podemos concluir que no se dio una vertiente local en la arquitectura del hierro en México, sino que ésta se uniformó a las características y al diseño que se adoptaron en el resto del mundo. De hecho, una característica fundamental de este tipo de construcciones es la de ser "globalizada", ya que el mismo modelo de iglesia, de mercado o de capilla funeraria, fuera de estilo morisco, gótico o renacentista, podía ser enviado indistintamente a cualquier país, según el gusto de quien realizaba el pedido. Difícilmente se podían encargar piezas con un diseño *ad hoc* para un contexto específico; sin embargo, a veces el profesional local podía escoger en el catálogo elementos ornamentales que recordaban la arquitectura de su propio país, como quizás en el caso del Palacio Azteca, cuyas columnas son adornadas con elementos vagamente inspirados en la arquitectura precolombina.

Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia

Alejandra Ortiz Castañares
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
alejandraortiz@libero.it

Resumen
Recorrido a vuelo de pájaro por la historia del pabellón mexicano en la Exposición Internacional de arte de Venecia, desde su primera participación en 1950 hasta nuestros días, analizando tres distintas etapas que la han distinguido en el tiempo. Se analizan con mayor atención los pabellones principales. Las fuentes son sobre todo hemerográficas[1] y entrevistas.
Palabras clave: bienal de Venecia, pabellón mexicano, muralismo, Rufino Tamayo, Lozano Hemmer, Teresa Margolles.

Abstract
A quick look at the history of the Mexican pavilion at the International Art Exhibition of Venice, from its first participation in 1950 until today, analysing three different stages that have distinguished it in time. The main pavilions are analyzed more closely. The sources are mostly newspapers and interviews.
Keywords: *Mexican pavilion, biennial, Venice, fresco painting, Lozano Hemmer, Teresa Margolles.*

1. Los artículos de la primera fase de la investigación de los pabellones de 1950 y 1952, están tomados del Archivo del Museo de Houston, <http://icaadocs.mfah.org>, (consultado en diciembre de 2016).

Introducción

La primera Exposición Internacional de Arte, la más antigua del mundo actualmente conocida como la *Bienal de Venecia*, nace en 1895. Desde ese momento han participado los mejores artistas del tiempo siguiendo una división geográfica[2], según la fórmula heredada de las Exposiciones Universales del siglo XIX, manteniéndose así hasta nuestros días, siendo la única en su tipo en la actualidad.

La participación mexicana en su larga historia puede dividirse en tres etapas distintas: la primera de los años cincuenta, donde participó en tres ediciones consecutivas; la segunda, intermitente e inconstante hasta finales del siglo XX; y la última, iniciada en 2007 con una presencia estable y programática hasta nuestros días.

Los años cincuenta

Exceptuando un fugaz episodio en 1914[3], México no participó en la bienal hasta 1950, una fecha un tanto temprana considerando que desde un inicio, la manifestación veneciana se caracterizó por una internacionalidad sobre todo europea. Considérese que incluso el arte estadounidense empezó a consolidarse en la *Biennale*, justo en esos años y con cierto retraso: Mark Tobey, uno de los artistas menos conocidos del expresionismo abstracto, será el primer artista estadounidense en recibir el León de Oro en 1958.

El primer pabellón mexicano, un éxito absoluto

Fue en ocasión de la XXV edición de la Bienal de Venecia de 1950, cuando México fue invitado por la Comisión Directiva para participar

2. De Francia por ejemplo Gustave Moreau, Puvis de Chavannes; de Inglaterra, Alma Tadema, Burne Jones, Leighton, Millais; de España entre varios poco conocidos, destaca Joaquín Sorolla, entre un total de 11 países, todos europeos.
3. Saccá, Giuseppe. Manuscrito no editado.

por primera vez en esta manifestación[4]. El entonces presidente de la bienal era Giovanni Ponti –un político y ex partisano–, y el secretario general fue el historiador del arte Rodolfo Pallucchini, apoyado por un consejo científico con los mejores historiadores del arte y críticos italianos del tiempo[5]. La bienal se inauguró el día 8 de junio.

Las heridas de la Segunda Guerra Mundial empezaban a sanarse y para Italia era necesario recuperar el veinteno de marginación artística provocada por la dictadura fascista, siguiendo una doble fórmula: por un lado una reflexión respecto a las vanguardias del primer cuarto de siglo, por el análisis de la producción contemporánea[6]. La bienal tuvo un rol indispensable en la actualización artística en Italia.

Por su parte en México para esta fecha las condiciones políticas habían cambiado radicalmente, los gobiernos revolucionarios se habían paulatinamente desmantelando desde 1940, sustituyendo la política social por aquella de modernización acelerada en pro de la industrialización, marcando el inicio de una era política emprendida por el presidente Miguel Alemán (1946-1952), de aparente bonanza económica a expensas de la desigualdad social, la corrupción y el anticomunismo en el marco histórico de la *guerra fría.*

Enviar a los muralistas podría parecer una elección antitética respecto a este nuevo modelo de estado capitalista, pero que puede explicarse porque los muralistas eran sin duda el producto cultural mejor "exportable" y el único factible, considerando la "monopolización" del muralismo por treinta años. El caso de Tamayo era distinto, la fama se la había construido por su cuenta en Nueva York, y era junto a los muralistas, la figura más internacional del arte mexicano de entonces.

La polarización del mundo surgido después de la Segunda Guerra Mundial, fue patente en la *Biennale* donde emergieron en antítesis las dos tendencias artísticas correspondientes: figuración contra abstracción. Mientras México se había definido por el realismo, que simbolizaba el mundo comunista, los Estados Unidos eligieron el expresionismo abstracto para reflejar lo capitalista. En ese año el Museo Correr mostró la primera exposición europea de Jackson Pollock. Pero esta polarización fue patente dentro del pabe-

4. Crespo de la Serna, Jorge Juan. "La exposición bienal de Venecia y el arte de México", *Cuadernos Americanos*, Ciudad de México, 53, n.º 5, septiembre-octubre 1950, pág. 287.

5. Entre los cuales Roberto Longhi y Lionello Venturi, además de los pintores Carlo Carrà y Giorgio Morandi.

6. Las principales exposiciones fueron: los *Fauves*, los *Cuatro maestros del Cubismo*, el Futurismo, el pabellón alemán fue dedicado al *Der Blaue Reiter*, entre otros. Messina, Maria Grazia; Marangon, Dino. *Venezia* 1950-59: *il rinnovamento della pittura in Italia*, catálogo de la exposición. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 septiembre 1999- 9 enero 2000, pág. 35.

llón italiano con el grupo *Nuevo Frente de las Artes*, nacido en 1946 y extinguido tan solo tres meses antes del inicio de la bienal de esta edición de 1950, debido a la fractura interna en términos de lenguaje, exhibiendo cada uno en salas separadas[7]. Sin embargo fue el realismo el estilo triunfante en esta bienal, donde resultó premiado Matisse, lo cual favoreció la buena acogida del pabellón mexicano.

México llegó a la bienal "gracias a las gestiones del pintor italiano, residente en México, Guido Caprotti[8], confirmado después por la Embajada de Italia"[9], aunque hacía tiempo que Europa sentía "un gran interés por conocer las artes plásticas mexicanas"[10], que en los años a venir se mostrarían con diversas y grandes exposiciones realizadas en el continente.

La organización, la curaduría y la museografía del pabellón mexicano estuvo a cargo de Fernando Gamboa[11], subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes, quién llevó a los "cuatro grandes": José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo (Fig. 1). Una participación que al adquirir centralidad –considerando que expusieron también otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil y Colombia– fue del todo inusual, en un contexto artístico dominado por el arte europeo[12], acarreándole éxito de crítica y público.

Se montaron unas sesenta obras, muchas de la producción más reciente de cada uno de ellos, exceptuando Orozco que habiendo fallecido el año anterior y no pudiendo ser premiado, fue

7. Abstraccionistas: Birolli, Morlotti, Turcato, Vedova, etc. Realistas: Guttuso, Pizzinato, entre otros.

8. Guido Caprotti (1897-1966) fue un pintor italiano, de Monza, que se mudó a Ávila en España. Durante un viaje a México en septiembre de 1949 se impresiona del arte mexicano, sobre todo de los muralistas a quienes decide promover como en el caso de la bienal. Su único mural lo realiza en el Banco Nacional de México en 1959, en la sede del Banco Nacional de México de las Lomas.

9. Crespo de la Serna, Jorge Juan. "La exposición bienal...", op.cit., pág. 287.

10. "El arte mexicano y su influencia se deja sentir en todo el mundo", *La Prensa,* ciudad de México, 19 de Julio de 1951.

11. Considerado el padre de la museografía mexicana.

12. Es interesante notar cómo el pabellón mexicano fue considerado uno de los eventos más destacados de esa edición. En la página electrónica de la Bienal de Venecia, se resalta que fue "una revelación asombrosa por su violencia pictórica", con el cliché que esta frase representa: La "violencia pictórica" no fue una característica singular del muralismo mexicano (que además nada tiene que ver con Tamayo e incluso tampoco con el estilo clásico de Rivera) sino del Realismo Europeo, en particular alemán, ambos nacidos de la fuente común del evento traumático de la guerra (la Primera Guerra Mundial y la Revolución) y de la voluntad de fungir como *trait d'union* entre arte y pueblo. ¿Por qué sorprenderse entonces de la supuesta violencia del pabellón mexicano frente a cuadros como *Las víctimas del fascismo* (1937) de Hans Grundig, o el *Poder ciego* (1937) de Rudolf Schlichter, o del *Tríptico de la guerra* de Otto Dix (1929- 1932), ejemplos de una violencia estética impactante? En comparación, la obra de los mexicanos aparece "dócil".

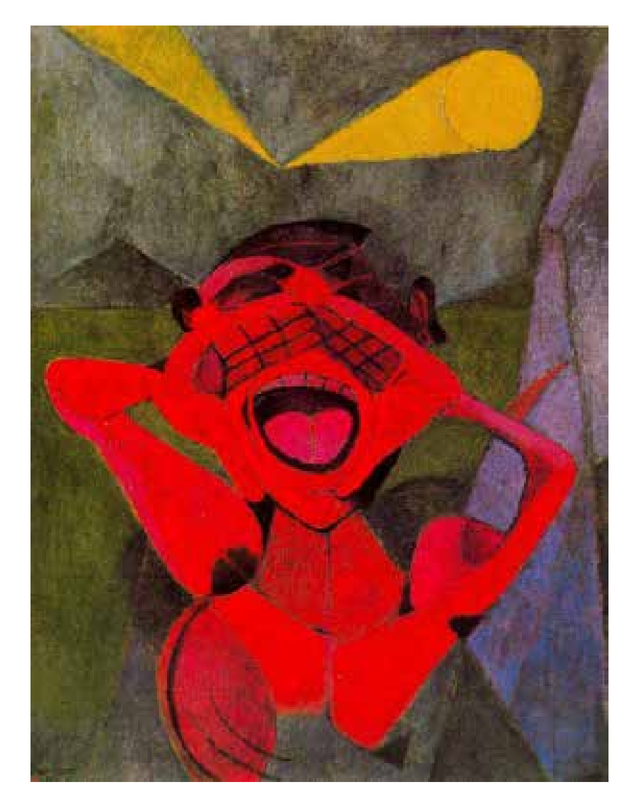


Fig. 1. Rufino Tamayo, *El grito*, 1947. Obra expuesta en la 25ª Exposición Internacional de Arte de 1950 en Venecia (14 junio - 19 octubre). Fotografía: https://sottoosservazione.wordpress.com/2012/11/12/rufino-tamayo-1947-el-grito/

presentado con una exposición de tipo retrospectivo[13]; los jóvenes pintores italianos lo apodaron "el Tintoretto mexicano"[14]. Siqueiros (Fig. 2) obtuvo el "segundo premio en importancia económica"[15] de la bienal, otorgado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo en Brasil, entre los diversos premios que en ese entonces se entregaban como por ejemplo el de grabado[16].

Sabemos que el jurado estaba debatido en la elección de los artistas mexicanos pero se definieron por Siqueiros, quien:

> "Estaba representado por obras de un aliento nuevo, hechas con procedimientos que han llamado la atención de los entendidos; cargadas de un espíritu de más rebeldía e

13. Fernández, Justino. *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950.* Ciudad de México, suplemento de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951, págs. 5-6.
14. Crespo de la Serna, Jorge Juan. "La exposición bienal...", op.cit., pág. 289.
15. Siqueiros, David Alfaro; Tibol, Raquel (compiladora). *Palabras de Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 378.
16. El primer premio otorgado por la Bienal de Venecia fue a Matisse por la pintura y a Zadkine por la escultura, recibiendo cada uno, un millón de liras. Siqueiros por su parte recibió 500 mil liras como también el pintor italiano Pio Semeghini. Se dieron además otros premios como el de grabado, o de pintura entregados a una decena de artistas más, quienes recibieron cada uno 250 mil liras.



Fig. 2. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Angélica*, 1947. Obra expuesta en la 25ª Exposición Internacional de Arte de 1950 en Venecia (14 junio - 19 octubre). Fotografía: http://es.wahooart.com/@@/8XXSL2-David-Alfaro-Siqueiros-Retrato-de-Angélica

intención social que los demás, excepto Orozco […] así que lo consideraron el más grandilocuente, el más trágico, el representante más cabal de una fase nueva de arte plástico"[17].

Consecuencias

La bienal marcó el cenit del muralismo antes de un paulatino declino. Su tiempo histórico había terminado aunque se resistiera a aceptarlo. Al final del decenio, el movimiento sería fatigosamente, aunque definitivamente subvertido por la nueva generación de artistas, a quienes se les asignaría el nombre emblemático de *Ruptura*. El caso de Tamayo fue distinto, su obra próxima al arte internacional y adversaria al muralismo, lo ubicó como una figura bisagra entre las dos generaciones de artistas.

Exposiciones

La bienal permitió un reconocimiento y visibilidad internacional inéditos:

17. Crespo de la Serna, Jorge Juan. "La exposición bienal…", op.cit., pág. 294.

> "Los diarios de Italia, como la revistas especializadas de París, y las de casi todas las capitales de Europa, refirieron que la pintura mexicana había sido la verdadera sensación del gran acontecimiento. El aplauso partió de todos los sectores, tanto de la derecha como de la izquierda, inclusive del grupos de intelectuales contrarios al realismo en las artes figurativas"[18].

Fernando Gamboa recuerda cómo desde entonces el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), recibió "cerca de veinte invitaciones para exponer además de Europa[19], en el continente americano[20] e incluso en Israel"[21]. De estas exposiciones la de *Arte Mexicano del Precolombino a nuestros días*, montada en los mejores museos europeos[22], también con curaduría del mismo Gamboa[23], fue presupuestada y promovida por el estado mexicano. El arte era el vehículo para legitimar el poder del gobierno elevándolo a país civilizado, y el arte mexicano contemporáneo un digno heredero de una antigua tradición artística que el Estado manejó, como la manera de justificar a través de comunicados de prensa e incluso en los membretes, la violencia y la fuerza propia del estilo de los muralistas, como símbolos fehacientes de tal herencia, registrado como tal por la mayoría de los artículos de prensa europea al reseñar el pabellón[24]: "una brutalidad de sabor exótico y salvaje, heredera de ecos incaicos [!] o aztecas siendo entre ellos, Rufino Tamayo, el más refinado y aventurero, que ha considerablemente mirado a Picasso"[25].

---

18. "Saludable Presencia del Arte Mexicano en la viciada atmósfera de París: Conclusiones sobre el articulo de PHILIPPE SOUPAULT. Puntos fundamentales de la conferencia de Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes el jueves 26 de agosto pasado", *Arte público: Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general*. Ciudad de México, noviembre 1954- Febrero 1955, págs. 22-23, 58.
19. Gamboa cita los países explícitos que solicitaron una exposición mexicana: Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia, Portugal, Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia, Gran Bretaña.
20. Estados Unidos, Canadá y Brasil.
21. "Declaraciones del Sr. Fernando Gamboa, subdirector del INBA sobre su reciente viaje a Europa y el proyecto de exposición de arte mexicano", manuscrito, 1951. TMS. Promotora Cultural Fernando Gamboa, Ciudad de México.
22. Respectivamente de mayo a julio de 1952 se llevó a cabo la *Exposición de Arte Mexicano del Precolombino a nuestros días* en el Museo de Arte Moderno de París; de septiembre a noviembre del mismo año en la Galería Liljevalchs de Estocolmo, y de marzo a mayo de 1953 en la Tate Gallery de Londres.
23. Con un concepto bastante similar al de *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940, con curaduría de Miguel Covarrubias, amigo de Gamboa.
24. Molina, Carlos. "Fernando Gamboa y su particular versión de México", *Anales*, Instituto de investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, vol. XXVII, n.º 87, 2005, pág. 119.
25. Dorfles, Gillo. *Inviato alla Biennale: Venezia, 1949-2009*. Torino, Italia, Libri Scheiwiller, 2010, págs. 46-47.

Tamayo, que en ocasión de la bienal había viajado por primera vez a Europa, recibiría a partir de entonces solicitudes para exponer, así como un reconocimiento internacional tras otro. Pocos meses después de la inauguración de Venecia, estaba exponiendo en París y, en 1953 la Bienal de São Paulo le otorgaba el Primer Premio. No daba abasto con la cantidad de encargos.

Tamayo fue quizás el verdadero ganador de la Bienal como él mismo sugiere –y con razón– en una entrevista desde París, respondiendo a la campaña denigratoria movida por Siqueiros en su contra, que tentaba de desacreditarlo vituperando que había fracasado en la bienal. El oaxaqueño replicó denunciando el ambiente descompuesto del arte, donde los encargos venían acaparados por los muralistas y sus epígonos: una "tiranía de la vida pictórica en México", "lacra", "mafia", porque según Tamayo: ahogaban la libertad "de quienes buscan nuevos horizontes"[26].

Gracias a ese artículo sabemos que el gobierno italiano le compró a Tamayo "un cuadro al precio corriente de mis telas"[27], el único que adquiriera entre dos más: "el de Hans Arp y una escultura"[28] (sin especificar cuál ni de quién). Con ello desarma a Siqueiros, lo ridiculiza con elegancia ventilando la suma que le dieron a Tamayo por su cuadro, que efectivamente fue mucho mayor del premio recibido por Siqueiros[29].

Definición de los polos del arte mexicano: realismo socialista contra realismo poético

Pero además después de la bienal los dos artistas en medio del aguerrido debate, se vieron obligados a definir su propio estilo, a explicarlo con claridad. Eran diferencias de antaño que confluían en el torrente mismo de la historia polarizada, de la cual los muralistas –según Siqueiros–, eran el blanco[30]:

---

26. Tamayo, Rufino. "Gangsterismo en la pintura mexicana", *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de noviembre de 1950.
27. Alba, Víctor. "Tamayo habla a Hoy desde París!: Respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros", *Hoy*, Ciudad de México, n.º 723, diciembre 1950, pág. 24.
28. Ibídem.
29. "Le habían dado medio millón de pesos que son apenas 6 mil pesos, mientras va pregonando que le concedieron 36 mil, con los cuales piensa fundar una escuela de pintura". Tamayo en cambio con la venta de su cuadro había recibido según insinúa el periodista, 18 mil.
30. Siqueiros en un artículo, hace una reseña de todos los agravios con el que Diego Rivera y sobre todo él fueron enfrentándose: "a principios de 1952 –apunta Siqueiros–, en el Palacio de Bellas Artes, el mural de Diego Rivera titulado *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, destinado a la exposición de arte mexicano en París que había sido encargado y semi pagado para el objeto por el gobierno de México, fue cortado de su bastidor y

> "El movimiento pictórico que habíamos iniciado no era sólo diferente a las corrientes predominantes entonces en Europa, sino antitético. Mientras los modernos decían cuadros de caballete, nosotros decíamos pintura monumental y más aún, pintura heroica. Mientras los de París decían pintura sin ninguna implicación extra-pictórica, nosotros decíamos pintura con temas políticos categóricos. Mientras ellos decían la pintura es un fenómeno bidimensional, nosotros decíamos la pintura ha sido y puede seguir siendo multidimensional y nada de lo que inventaron las culturas del pasado puede ser desaprovechado por nosotros. París iba en marcha hacia la abstracción pura y nosotros implícitamente afirmábamos las posibilidades del arte figurativo, del arte realista, no solamente no se han terminado sino la técnica moderna en todas sus manifestaciones y las enseñanzas del cine y de la foto hacen posible la estructuración de un realismo integral. Mientras el pintor de París era radicalmente individualista, tanto en sus filosofías, como en sus métodos de trabajo, nosotros proclamábamos la vuelta a la pintura colectiva, al arte de equipos"[31].

Siqueiros descalificaba a Tamayo nombrándolo "artista extranjero" porque no se ajustaba a su idea de pintura; para él el arte mexicano era tal, sólo si tenía una función política. Tamayo afirmaba en un artículo pertenecer a un realismo no social sino poético: "no tengo confianza en una actitud puramente nacional, me inclino hacia la universalidad que me aísla de los mexicanos y que es objeto de una controversia no acalorada sino incandescente"[32].

El primer pabellón mexicano en Venecia puede considerarse el más importante en el historial de su participación, no sólo por el éxito, sino por las consecuencias e implicaciones que acarreó.

---

secuestrado". Además Siqueiros narra también cómo durante la apertura de la exposición de París "se produjo una atmósfera política cargada en extremo". Siqueiros que era estalinista, había intentado asesinar a Trotsky disparándole centenares de balas sin lograrlo. André Bretón y el grupo surrealista, así como críticos como Benjamin Peret, acusaron a Siqueiros que manchaba "de sangre con su presencia en la exposición de México". "Saludable Presencia del Arte Mexicano en la viciada atmósfera de París: Conclusiones sobre el artículo de Philippe Soupault. Puntos fundamentales de la conferencia de Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes el jueves 26 de agosto pasado", Arte público: Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general. Ciudad de México, noviembre 1954 - febrero 1955, págs. 22-23, 58. Publicado en: <http://icaadocs.mfah.org>.

31. Siqueiros, David Alfaro. "Siqueiros acusa a Tamayo y Tamayo le responde así", *Hoy*, México, D.F., n.º 760, septiembre de 1951, págs. 22-23.

32. "El realismo poético: Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París", *Visión*, Ciudad de México, diciembre de 1950, pág. 30.

Etapa intermedia

La segunda participación de México en la bienal fue en 1952, una muestra colectiva de obra gráfica del Taller de Gráfica popular[33] (que desgraciadamente pasó bastante inobservado), con curaduría de Fernando Gamboa, recordada por la crítica como una exposición en blanco y negro.

En 1958 el pabellón se presentó con una colectiva de artistas de una generación menor respecto a los muralistas, exceptuando Manuel Rodríguez Lozano (Fig. 3) y Carlos Orozco Romero, con una pintura realista y mexicanista. Fueron: Raúl Anguiano, Raúl Cano, Jorge González Camarena, Guillermo Meza y Ricardo Martínez. El curador fue Miguel Salas Anzures, Jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, que fue bastante criticada.



Fig. 3. Manuel Rodríguez Lozano, *El Parto*, 1944, obra expuesta en la 29ª Exposición Internacional de Arte de 1958 (14 junio - 19 octubre). Fotografía: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9311/pdf/93repgraf.pdf

> "México manda a Venecia la más deplorable colección de formulas gastadas de grandilocuentes «frases» pictóricas preñadas de convencionalismo, de pomposidad y de agotamiento [...]. Si hay una pintura mexicana que represente nuestra posición actual y nuestra positiva actitud frente al problema de la visión y del tiempo pertenece a Juan Soriano, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez"[34].

33. Expusieron: los muralistas presentaron 4 grabados exceptuando Orozco con 18. Ignacio Aguirre, Carlo Lang Alvarado, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Ávila Abelardo, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, Arturo García Bustos, Andrea Gómez, Franco Gómez Lázaro, José Guadalupe Posada, José Manila, Leopoldo Méndez, Francisco Mora. En: Saccá, Giuseppe. Manuscrito no editado, op.cit.
34. García Ascot, José Miguel. "El INBA y la Bienal de Venecia ante un fracaso", *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, México, D.F., 5 de octubre de 1958.

Dichas protestas denotan el cambio de tiempo así como el agotamiento definitivo del muralismo, que el Estado no logró actualizar, enviando a Venecia nuevamente a Rufino Tamayo en una fecha tan tardía como el 1968[35]. ¿Qué influencia había tenido en el arte mexicano el arte informal, el Pop Art, el arte conceptual, y qué había generado en los artistas el fervor político de ese momento? Desgraciadamente no se supo, y México no volvería a participar en la bienal sino aisladamente hasta los años ochenta y noventa, con Leonora Carrington, por ejemplo, que expuso en 1986[36].

La presencia mexicana fue en ese tiempo periférica e intermitente, los pocos participantes expusieron en la bienal por invitación del curador general, o absorbidos en el pabellón del Instituto Italo-Latinoamericano (IILA), o en manifestaciones como "Aperto 90", proyecto denominado Border Art Workshop-Taller de Arte Fronterizo (Yareli Arizmedi, Carmela Castrejón, Berta Jott, Richard Lou, Robert Sánchez, Michael Schnorr)[37].

México por la "libre"

Aunque la presencia oficial de México en la *Biennale* en época contemporánea inicia en 2007, existen dos antecedentes indirectos donde México jugó un rol importante. Fue en la edición del 2003, dirigida por el florentino Francesco Bonami titulada *Sueños y conflictos, la dictadura del espectador*; que estrenó –sin quererlo–, la participación extraoficial de México en Venecia.

Bonami estructuró su muestra con exposiciones complementarias, cada una con un curador distinto[38], entre los cuales invitó al mexicano Gabriel Orozco[39] en calidad de curador y artista a la vez, titulando la muestra *El cotidiano Alterado*, donde exponía ya sea su propia obra como la de sus colegas; la mayoría amigos mexicanos de juventud[40], o relacionados con México, representados (aún hoy)

35. Fernández, Justino. *Catálogo de las exposiciones de arte en 1968*. Ciudad de México, suplemento de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, pág. 144.

36. Fue la 42 Bienal de Venecia, titulada Entre Pasado y Presente, la Edad de la Ciencia, llevada a cabo del 29 de junio al 28 de septiembre de 1986. En: <https://artmap.com/labiennaledivenezia/exhibition/la-biennale-di-venezia-1986-1986>.

37. Saccà, Giuseppe. Manuscrito no publicado, op.cit.

38. Estos fueron: Massimiliano Gioni, (futuro director de la Bienal de Venecia en 2013), Gilane Tawadros, Igor Zabel, Hou Hanru, Carlos Basualdo, Catherine David, Molly Nesbit y por ultimo una co-curaduria de Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija.

39. Nacido en Jalapa, Veracruz en 1962, es considerado uno de los artistas más importantes de América Latina actualmente.

40. A finales de los años ochenta del siglo pasado, acudían a su casa amigos aspirantes artistas, donde discutían varios temas incluyendo arte conceptual, un tema marginal en ese entonces en México. Se llamó el *Taller de los viernes* integrado por Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, los hermanos Gabriel y José Kuri y el "Dr. Lakra", y esporádicamente

por la Galería Kurimanzutto[41] que Orozco mismo contribuyó a formar. Estuvieron presentes: Abraham Cruzvillegas, Jimmie Durham, Daniel Guzmán, Damián y Fernando Ortega[42], así como Jean Luc Moulène[43]. Artistas neoconceptuales, cuya obra resignifica objetos cotidianos con soluciones ingeniosas, modificando la percepción de la realidad a través de pequeños gestos y con el uso de materiales sencillos, cotidianos, muchas veces en clave irónica o jocosa.

La muestra se presentó en el Arsenal, donde Orozco eliminó cualquier elemento museográfico (paredes, pedestales, vitrinas, videos o fotos), dejando un único espacio abierto para exponer las instalaciones. "La transformación de los objetos y las situaciones en que vivimos cada día –escribió Orozco– son una forma de transformar el tiempo y de asimilar la economía y la política de los instrumentos ordinarios"[44].

Esta experiencia fue un acontecimiento insólito y único quizás. Hacía tan solo un decenio (desde la curaduría de Achille Bonito Oliva de 1993) que la bienal comenzó a ensanchar sus fronteras a países nunca antes considerados como: África, Asia y América Latina. Difícilmente un curador extranjero en Venecia se había interesado por los artistas de la periferia, pero el aire estaba cambiando en el mudo del arte y además Orozco y Bonami se habían frecuentado en Nueva York, eran vecinos en el East Village y buenos amigos. Fue inusitado que un grupo amplio y compacto de artistas mexicanos estuviera en la bienal sin representar a México; coherente en fin de cuentas con la trayectoria autónoma que había distinguido al grupo a lo largo de su formación, reuniéndose y exponiendo en espacios alternativos, improvisados, sin haber recibido nunca los favores del Estado que por esos años apoyaba al llamado *Neomexicanismo*.

Pero esta participación nacional permite observar –un tanto despiadadamente–, la visión de los europeos más conservadores aún llena de prejuicios respecto al arte no occidental; es decir no de

---

Guillermo Santamarina y Laurean López, entre otros. Debroise. Olivier. "Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992", *La era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997.* Catálogo de la exposición, Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), Universidad Autónoma de México, marzo-septiembre 2007, pág. 332.

41. Galería fundada por la colombiana Mónica Manzutto y el mexicano José Kuri en 1999. En el Power 100 de la revista *ArtReview*, del 2016, los dueños de Kurimanzutto están renqueados en el lugar 32 de las personalidades más influyentes del mundo del arte.

42. Pobocha, Paulina; Byrd, Anne. "Cronología", *Gabriel Orozco*. New York, The Museum of Modern Art, 2009, pág. 183.

43. El único que no pertenece a la galería Kurimanzutto, aunque sí a la Chantal Crousel de París que representa también a Gabriel Orozco.

44. *Il Quotidiano alterato*, "UnDo.Net", 11 de junio de 2003, <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/14814>, (consultado el 5 enero de 2016).

iguales sino como replegados a un gueto exótico, al menos según el mismo Bonami que años después, desdeñó al propio Gabriel Orozco y en general a los artistas "tercermundistas", que según el crítico en su actitud consabidamente polémica y directa, no tienen derecho a aspirar al "templo" de la historia del arte universal y menos aún de compararse con ella. En suma, para Bonami son artistas de segunda clase, que son aceptados en el olimpo del arte para satisfacer los deseos de ciertos coleccionistas para sazonar sus acervos con arte global.

Las siguientes palabras llenas de sarcasmo, lo explican con claridad: "la obra maestra del mexicano (referido a Gabriel Orozco) es una caja de zapatos vacía expuesta por primera vez en la bienal de Venecia de 1993. Junto al urinario de Duchamp y a la mierda de artista de Manzoni, forma parte de la Trinidad de la historia de la arte conceptual"[45].

Bonami clasificó el arte de Gabriel Orozco como *Etno-chic* en un texto en ocasión de la retrospectiva del artista en la Tate Modern de Londres (2011); Orozco lo acusó de racista. Según el italiano, el éxito del mexicano como del artista hindú Anish Kapoor fue una consecuencia "del vacío embarazoso tercermundista que existía en el mundo de la arte contemporáneo a principios de los años Noventa"[46].

Favela Pavilion

En ese mismo 2003 el artista mexicano Gastón Ramírez[47], con la ayuda de un grupo de cuatro artistas de distintos países autonombrados *F5 Suite*, realizaron un pabellón "abusivo, periférico e ilegal"[48] con la finalidad de ocupar un espacio en la zona de los jardines de la bienal, entre los pabellones alemán y canadiense –al fondo de ambos– y por tanto poco visibles.

Ramírez hubiera querido llamarlo pabellón mexicano, pero no encontrando el apoyo de la Universidad de Venecia-Iuav que lo hubiera estimulado a atreverse a nombrarlo así, y temiendo no encontrarlo tampoco entre la comunidad artística mexicana, le hubiera acarreado, además de una multa importante, inevitables consecuencias legales[49]. Optó entonces por la etiqueta genérica de *favela pavilion*

45. Bonami, Francesco. "L'artista che piace a chi ha sensi di colpa", *Il Corriere della Sera*, 2011, <http://lettura.corriere.it/lartista-che-piace-a-chi-ha-sensi-di-colpa/>.
46. Ibídem.
47. Nacido en Tepic (Nayarit) en 1972, estudió la licenciatura de Artes visuales en la Universidad de Guadalajara y la especialización en Artes Visuales en la Universidad Iuav de Venecia, ciudad donde reside actualmente.
48. Véase: <www.favelapavilion.net>.
49. Entrevista telefónica con Gastón Ramírez, 30 de diciembre de 2016.



Fig. 4. Vista del *Favela Pavilion* desde la laguna. Pabellón creado en la 50ª Exposición Internacional de Arte (15 junio - 2 noviembre 2003). Fotografía: Gastón Ramírez.

(Fig. 4), considerando que "apropiarse del terreno de representación política, diplomática y simbólica de un país era muy delicado"[50].

La idea nació cuando al trabajar para el montaje del pabellón danés, Gastón notó la enorme cantidad de material que se desperdiciaba y decidió reutilizarlo. El objetivo no era crear un *Gorila Project* que deslegitimizara el pabellón y a él mismo como artista[51], por ello decidió pasar desapercibido, garantizando así la supervivencia del pabellón durante toda la duración de la bienal[52].

El objetivo consistía en ocupar un espacio altamente connotado. La falta de permiso "produjo una sensación de angustia y vulnerabilidad como experimentan los habitantes de los barrios de la periferia en condición de crisis y riesgo; un *humus* perfecto para las construcción de ideas"[53].

No existe un documento escrito sobre este pabellón –aunque distintos críticos quisieron hacerlo–, exceptuando una página web (www.favelapavilion.net) creada por Gastón mismo, donde puede verse a detalle.

El citado Bonami años después, escribiendo sobre la pertinencia del *favela pavilion*, la consideró "una realidad que develó tanto el síntoma de una crisis como la transformación irreversible de un sistema"[54].

50. Entrevista escrita con Gastón Ramírez, 27 de diciembre de 2016.
51. Entrevista telefónica con Gastón Ramírez, Ibídem.
52. Fue desmontado hasta el año siguiente, el 6 de agosto del 2004, cuando se preparaba la bienal de arquitectura.
53. Véase <www.favelapavilion.net>, op. cit.
54. Ibídem.

Etapa contemporánea

Primer pabellón mexicano (2007)

México iniciará su participación estable en el 2007 cuando la bienal era ya una institución global. Diversos cambios la fueron volviendo interesante aún para un país reticente como México que hasta entonces no había vuelto a participar. Pero la *Biennale* se había modernizado y reformado: había sido privatizada como una "sociedad de cultura" sin fines de lucro (1988), los curadores de la muestra central habían dejado de ser únicamente italianos, se había roto la división generacional entre jóvenes y artistas consolidados, se aceptaba cualquier lenguaje artístico y sobre todo en relación a nuestro tema, el restauro del arsenal había permitido duplicar el espacio expositivo, permitiendo acoger nuevos pabellones nacionales, ya saturado en la zona de los jardines. Gracias a ello las participaciones nacionales crecieron a la par del público, rompiéndose cada año récords de afluencia.

"El primer pabellón de México nace por iniciativa de Príamo Lozada y Juan Navarro Alcántara –afirma Gastón Ramírez[55]– nació como un proyecto para una exposición colateral de la Bienal, pero fue propuesto al gobierno, como el pabellón mexicano"[56].

> "Contra lo que había sido la política mexicana de antaño, existía un compromiso para hacer un pabellón que ni siquiera se había proyectado. Llevó un par de meses para que distintas instituciones estatales y privadas[57] formaran un consorcio, y que el pabellón quedara en manos de Rafael Lozano-Hemmer con la intervención del curador Priamo Lozada. Fue una especie de error político el aceptarlo porque no hubo una meditación, sino alguien que tomó una iniciativa aprovechándose de la debilidad institucional del régimen de Vicente Fox[58]. Fue un asunto no decidido sino asumido[59]".

Este origen un tanto maltrecho terminó por funcionar y el pabellón "cerraría con la presencia de 60 mil personas"[60], una cifra

55. Que después de su pabellón "abusivo" fue el comisario de las tres primeras ediciones del pabellón mexicano.
56. Entrevista escrita a Gastón Ramírez, 8 de enero de 2016.
57. PAC, UNAM, Bellas Artes, CONACULTA, Relaciones Exteriores y Jumex.
58. Para entonces Fox estaba aún en cargo.
59. Entrevista por Skype a Cuauhtémoc Medina por Alejandra Ortiz. 29 de diciembre de 2016.
60. Ortiz Castañares, Alejandra. "La bienal aún impulsará a artistas mexicanos pero 'se revisa la pertinencia de un pabellón'", entrevista a Rafael Lozano Hemmer, *La Jornada*, 10 de junio de 2013.

muy importante si se considera que se encontraba en una zona periférica respecto al área de la Bienal (jardines y arsenal), aunque en un magnífico *palazzo* veneciano –el Soranzo Van Axel– a sólo 200 metros de la Basílica de San Marcos.

Rafael Lozano-Hemmer (1967) es un artista electrónico que fue un candidato ideal para la bienal: contaba con una trayectoria artística internacional bastante sólida sin ser aún demasiado famoso. Su obra, clasificada dentro de la estética relacional, es cautivante, supone la participación del público que se vuelve un espectador activo. Así *Almacén de corazonadas* por ejemplo, captaba el ritmo cardiaco del visitante mostrado con focos incandescentes, o en *Tensión Superficial* el ojo gigante en una pantalla observa al público al entrar.

En este creador el elemento de identidad que caracteriza una buena parte de la historia del arte de México, desaparece. Su obra utiliza alta tecnología como la robótica, mezclando arte y ciencia. Fue un pabellón que le dio prestigio a México y al él un lance en su carrera; es considerado hoy uno de los artistas más importantes de México. En una entrevista explicó la forma en que un artista se consolida al exponer en la bienal:

> "Sobre la participación de mi obra en la Bienal, tuve un salto increíble en mi carrera, debido a la diversidad del público, así como al enorme flujo de curadores y críticos que la visitó. Además a escala económica me benefició porque todas las obras del pabellón terminaron por venderse a museos en México, Australia y Japón. No fue inmediato, pues no es una plataforma de ventas, aunque algunos galeristas intentan que lo sea. Por parte de la crítica tuve oportunidad de estar en casi todos los periódicos y revistas"[61].

Poco después de la inauguración, el curador Príamo Lozada fallecía en condiciones misteriosas habiendo caído de un balcón de su habitación en Venecia, poco antes de la inauguración del pabellón mexicano.

El pabellón disidente (2009)

A partir de este pabellón y hasta la actualidad, la presidencia de la Fundación de la Bienal ha sido gestionada por Paolo Baratta. El óptimo resultado alcanzado con Hemmer, animó a México a repetir la experiencia, pero nunca hubiera imaginado la pesadilla en que se

61. Ibídem.

convertiría para el mismo patrocinador –el gobierno–, como tampoco las pasiones que levantaría y las cabezas que haría rodar.

La conversación con el curador Cuauhtémoc Medina y un texto del mismo, permiten reconstruir todo aquello que el visitante nunca supo y que sólo un rara concomitancia de equilibrios –diría milagrosos– la concretaron. Teresa Margolles fue la artista elegida en un concurso abierto (modalidad sugerida por Medina y continuada desde entonces), dedicado a las muertes por el narcotráfico en México, que en el 2008 había tocado las 5 mil muertes. Un tema así ventilaba la mayor vergüenza del gobierno de Felipe Calderón (2006-2012): la guerra al narcotráfico. Ésta era producto de un problema que no era local sino global, que por lo mismo tenía que sacudir al espectador internacional. Medina lo explica con claridad:

> "Los más desesperados intentos por remitir el proyecto, hicieron desertar a dos patrocinadores importantes, Relaciones Exteriores y Jumex, con la consecuente consistente reducción del presupuesto. Según indiscreciones, el presidente Calderón golpeaba los puños enfurecido en el escritorio lamentándose de cómo algo similar hubiera podido suceder. Por esas mismas fechas él había dado la orden a los embajadores y a la prensa de limpiar la imagen de México en el exterior, haciendo suponer que podían llegar a revocar el proyecto. Sin embargo era demasiado tarde y ello hubiera creado un escándalo internacional por lo que tuvo que ser acatado.
> Cada obstáculo hubiera sido imposible superar sin la solidaridad de los empleados del gobierno que actuaron con enorme responsabilidad para que el pabellón se llevara a cabo, pero a algunos funcionarios de alto rango pagaron perdiendo su propio empleo. En la inauguración no hubo un solo representante del gobierno mexicano y fueron publicados únicamente 50 catálogos. Ante tal circunstancia, decidí mandar a hacer 200 ejemplares a la misma editorial (Turner) pagándolos con mi propio salario"[62].

La muestra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, fue un título que surgió de la respuesta natural de Margolles cuando planeaban la exposición, según recuerda Medina, pues era lo que saturaba los diarios y vaciaba la vida de las personas con la pérdida de sus parien-

62. Entrevista por Skype a Cuauhtémoc Medina por Alejandra Ortiz, op.cit.

tes. El trabajo consistía en mantas preñadas de sangre que la artista recogía cotidianamente de las zonas donde sucedían los delitos en su ciudad natal, Culiacán (Sinaloa), marcada por las matanzas de los narcotraficantes. Tales mantas las utilizaba en instalaciones o acciones. Y se presentó en el *palazzo* Rota Ivancich[63].

"La imposibilidad de intervenir el espacio –recuerda Medina– siquiera con un clavo por ser un edificio vinculado por las bellas artes, aunado al presupuesto reducido, condicionó el tipo de obra y la museografía que debía adoptarse"[64]. El curador explico como llevó –como parte de su equipaje– dichas mantas, evitando el pago de transporte y aseguración que les hubiera subido demasiado el presupuesto, imposible de cubrir con tan poco dinero a disposición. El curador ordenó que el pabellón no fuera limpiado, porque el efecto de degrado aumentaba el sacudimiento emotivo en el espectador. Una de las obras por ejemplo consistía en una performance donde el personal limpiaba el piso, pero no se entendía la gravedad de la acción hasta no leer lo escrito en un letrero: "la sangre de los muertos se mezcla con agua". En ese momento el disgusto era enorme, un olor agrio y fétido sacudía inevitablemente al espectador, provocaba incluso mareo y un escalofrío que invadía todo el cuerpo[65].

Teresa había logrado su cometido: la obra penetraba en el visitante y lo absorbía, volviéndolo parte de ella. Quedaba una sensación de tristeza, repudio, odio y dolor profundo. El primer impulso era de escapar, y pensar que era una idea provocante, que podía sólo irritarnos pero desgraciadamente, fuera la realidad era mucho peor ¡Estábamos atrapados![66] Medina recuerda cómo:

> "Las consecuencias dañaron la imagen del país pero también, paradójicamente, le dieron una apariencia de gobierno autocrítico y democrático. Ha sido el único pabellón que se ha realizado que no estuvo bajo el control del presidente. Sin embargo el aparato cultural quedó debilitado para el pabellón posterior, que por poco no fue realizado, pero los críticos hicimos mucho escándalo público y al final decidieron al último momento realizarlo. Por eso el pabellón siguiente, el de Melanie Smith (2011), realizado en el mismo edificio –el Rota Ivancich– con la curaduría de José Luis Barrios Lara,

---

63. Proyectado por Jacopo Sansovino en el Renacimiento.
64. Entrevista por Skype a Cuauhtémoc Medina por Alejandra Ortiz, op.cit.
65. Ortiz Castañares, Alejandra. "Por la violencia, México es un país que llora: Teresa Margolles", *La Jornada*, 11 de junio de 2009.
66. Ibídem.

> fue por "dedazo" porque lo hicieron al último momento. Yo mismo sugerí el nombre de la artista porque sabía que tenía obra reciente lista para ser expuesta"[67].

El pabellón de la edición posterior, representado por Ariel Guzik (2013), titulado *Coridox*, con la curaduría de Itala Schmelz se estrenó en la antigua iglesia de San Lorenzo, con una obra sonora de gran poesía[68] después de que el gobierno mexicano firmara un convenio con su homólogo italiano de nueve años, teniendo así finalmente una sede estable, para lo cual se comprometieron millón y medio de euros para financiar la restauración de la Antigua Iglesia de San Lorenzo[69].

Pero una vez entrada la nueva administración, la del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que ganó las elecciones en el 2012 (sustituyendo al anterior partido, al derechista Partido Acción Nacional, PAN), se revocó el contrato anterior establecido con el municipio de Venecia sin tener que pagar multa alguna, emprendiendo un contrato por veinte años, por un coste de un millón de euros[70]. Luis Felipe Ortega y Tania Candiani (2015), fueron los primeros artistas en estrenar la *Sala de Armas* del Arsenal[71], bajo la curaduría de Karla Jasso, con el título *Possessing Nature*.

En la 57 bienal de Venecia del 2017, el pabellón mexicano será representado por el artista Carlos Amorales con curaduría de Pablo León de la Barra, con el título *La vida en los pliegues*, el cual hace referencia a la novela de Henri Michaux (1949), con el que se celebra el décimo aniversario de la participación oficial de México en la bienal de Venecia. Amorales utiliza en su obra un lenguaje multidisciplinario, condensado en el pabellón por una instalación fruto de una profunda investigación. Según afirma el artista en un comunicado de prensa, su trabajo en la bienal:

---

67. Entrevista por Skype a Cuauhtémoc Medina por Alejandra Ortiz, op.cit.
68. Una especie de autómata que captura estímulos imperceptibles por el ser humano, como humedad, movimiento, ruido, variación de temperatura presente en el ambiente, gracias a un cilindro hueco de cuarzo de 1.80 metros –único en el mundo por dimensión– colocado en posición vertical.
69. Ortiz Castañares, Alejandra. "Sigue la accidentada huella de México en la Bienal de Venecia", *La Jornada*, 26 de mayo de 2013.
70. Ortiz Castañares, Alejandra. "El pabellón de México en Venecia remite a los excesos del poder político", entrevista a María Cristina Cepeda, *La Jornada*, 5 de junio de 2015.
71. Fueron los primeros artistas plásticos en ocupar este espacio, aunque el año anterior lo habían hecho ya los arquitectos de Julio Gaeta y Luby Springall, para la edición 14 de la Bienal de Arquitectura.

> "Surge de la tensión entre lo muy concreto y lo muy abstracto, es aquí donde aparecen una serie de imágenes poéticas que tienen que ver con los lugares donde encontramos la vida, no en medio de las páginas sino en los pliegues, en los quiebres, y los intersticios, en las cosas más pequeñas"[72].

De esta manera se concluye la mirada de la paulatina internacionalización del arte mexicano en el tiempo, que en los próximos veinte años de duración del contrato, se registrarán cambios históricos radicales que influenciarán de manera determinante el futuro del arte contemporáneo y sus tendencias, cuando –según la declaración del presidente de la Comisión europea Jean Claude Juncker– "ningún país europeo será miembro del G7 dentro de 20 años, y el continente será el más pequeño del planeta, donde sobre 10 mil millones de personas que lo poblarán, sólo el 4% será europeo"[73].

---

72. Carlos Amorales – La vida en los pliegues, comunicado de prensa emitido por el pabellón mexicano de la 57ª Exposición Internacional de Arte. Nota: Información otorgada previamente a la apertura de la Bienal de Venecia 2017.
73. *Juncker, giovani han ragione, il viaggio dell'Ue continuerà*, 29 marzo 2017, ANSA, <http://www.ansa.it/europa/notizie/rubriche/altrenews/2017/03/29/juncker-giovani-han-ragione-il-viaggio-dellue-continuera_50c2a999-1903-4865-a835-8d7284e62c2e.html>, (consultado el 29 de marzo del 2017).

El Pabellón de México: un análisis de su propuesta expositiva en la Expo'92

Sara Velasco Morales
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
saravelmor@gmail.com

Resumen
El texto refleja los principales aspectos recogidos en el planteamiento del pabellón de México en la Expo'92 de Sevilla, y su contextualización en el conjunto del evento, teniendo en cuenta documentos que rigieron la configuración de la muestra a nivel de contenidos. A través del análisis de los proyectos arquitectónico y de montaje, conservados ambos en el Archivo de la Oficina del Asesor Ejecutivo para Expo'92, en el Archivo General de Andalucía, se define la propuesta mexicana en la exposición universal, complementándose la imagen expuesta con testimonios de prensa y bibliográficos.
Palabras clave: Expo'92, Sevilla, Pabellón de México, proyecto arquitectónico, contenidos.

Abstract
The text reflects the main aspects included in the approach of the Mexican pavilion at Expo'92 in Seville, and its contextualization within the whole event, taking into account documents that conducted the configuration of the exhibition in relation to the contents. Through the analysis of architectural and assembly projects, both preserved in the Archive of the Executive Advisor Office for Expo'92, in the General Archive of Andalusia, the Mexican proposal in the Universal Exposition is defined, complementing the displayed image with press and bibliographic proofs.
Keywords: *Expo'92, Seville, Mexican Pavilion, architectural project, contents.*

México en la Expo'92

Las dos grandes aspas que, aun hoy, 25 años después de su inauguración, permanecen en el que fuera el recinto de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, nos remiten los volúmenes de la propuesta arquitectónica del Pabellón del México en la citada muestra. Al igual que México, exposición también se escribe con "X", y lo que surgía como complemento ideal de la arquitectura de un pabellón expositivo, se alzó en Sevilla como símbolo del país, y uno de los grandes hitos de Expo'92, quedando eclipsada una gran parte de los contenidos exhibidos en el interior. Sin embargo, se habían contemplado con un eje conductor cronológico y claro, que mostraba la evolución de México desde sus orígenes hasta la actualidad, tal como desarrollaremos en este estudio.

Para comenzar este análisis, cabe mencionar que el pabellón mexicano, diseño en su conjunto no exento de polémica desde su país, por los temas tratados y el enfoque previsto, es uno de los edificios nacionales más destacados de la Expo'92 en testimonios de la época. Algunos ejemplos de ello serían la *Guía Oficial Expo'92*[1] o *Lo mejor de la Expo*[2], así como fuentes posteriores, entre las que se encuentra *La Exposición Universal de Sevilla 20 años después,* de Juan Carlos García De Bock[3]. No obstante, las diferentes menciones suelen destacar los mismos elementos que integran el conjunto del pabellón. Éstos serían las aspas mencionadas, situadas en la entrada y que simbolizaron el encuentro entre dos culturas; la plaza formada por grecas de colores; y la terraza del pabellón, donde se situaron

1. Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S.A. *Guía Oficial Expo'92*. Sevilla, Centro de Publicaciones, Expo' 92, S.A., 1992.
2. VV.AA. *Lo mejor de la Expo. Una guía independiente de la Expo.* Ediciones On site, 1992.
3. García de Bock, J.C. *La Exposición Universal de Sevilla 20 años después*. Sevilla, Estípite Ediciones, 2013.

maquetas de templos precolombinos a escala 1:25, tomando como referencia las maquetas del parque Mexitlán[4]. Además, se reseña su concepción como pabellón efímero, algo que posteriormente no se cumplió, puesto que hoy día permanece en el recinto de la cartuja[5].

Sin embargo, si nos centramos en los documentos del archivo de la Oficina del Asesor Ejecutivo para Expo'92, conservados en el Archivo General de Andalucía, podemos ver cómo el pabellón también planteó un discurso complejo en lo que a contenidos se refiere, así como que toda su arquitectura estaba perfectamente estudiada para albergar en su interior el desarrollo de un determinado programa museográfico, tal como puede apreciarse en los datos recogidos y expuestos a continuación.

La arquitectura del pabellón mexicano

La información que nos ofrece el Proyecto Básico[6] del pabellón, firmado por su arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien también ejerció de comisario general del mismo, establece lo siguiente:

Dentro del primer apartado del proyecto, dedicado a la Memoria Descriptiva[7], se dice que la ocupación del país en el recinto de la exposición contaba con dos parcelas, y que la altura máxima del edificio estaría comprendida entre los 25 y 18 metros de altura[8], puesto que la construcción principal contemplaría dos niveles: contando con planta sótano, planta baja (con 304.95 m^2 útiles de zona expositiva), planta alta (734.17 m^2 útiles de exposición) y azotea (1, 276.11 m^2 útiles para exposición)[9]. La planta alta sería horizontal, mientras que la primera planta presentaría una ligera pendiente[10]. La concepción arquitectónica[11], desarrollada más adelante en dicho proyecto, señala los elementos que configurarían el espacio. Éstos fueron tres, que se corresponderían con las dos grandes "X", entendidas como elemento independiente; un puente de acceso peatonal y el pabellón propiamente dicho.

---

4. Parias, F. y Rodríguez, S. "Iberoamérica se descubre ante España", *ABC 92 Diario de la Expo,* Sevilla, 7 de marzo de 1992, pág. 52. Consúltese: "Hemeroteca ABC", <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/03/07/052.html>, (consultado el 18 de septiembre de 2016).
5. Véase: García de Bock, J.C. *La Exposición...*, op.cit.
6. Archivo General de Andalucía. Oficina del Asesor Ejecutivo Expo'92. Signatura 4473. México. Proyecto Básico.
7. Ibídem. Memoria descriptiva.
8. Ibíd., págs. 1-5.
9. Ibíd., págs. 6-7.
10. Ibíd. Solución constructiva, pág. 16.
11. Archivo General de Andalucía. Oficina..., op.cit. Concepción arquitectónica.

El atractivo de la construcción queda reflejado en distintos documentos del momento, como es el caso de la revista *Recuerdo ilustrado Expo'92*, en la cual se dice del mismo: "Este conjunto arquitectónico iluminado en la noche forma un llamativo espectáculo"[12].



Fig. 1. Espectáculo en la Expo'92, al fondo iluminación de las "X" en el pabellón de México. Fotografía: J. Ignacio Velasco González.

Centrándonos en el primero de los elementos, las aspas, éstas tendrían una altura de 18 m y 18 m de base, y su presencia se justificaba a partir de que México es el único país que se escribe con "X", además de hacer referencia a ese llamado encuentro de culturas[13], aspecto también mencionado en la publicación citada en el párrafo anterior. En ésta, se definen como "signo y seña de este cruce de pueblos"[14].

No obstante, aunque es su carácter simbólico el fin que se señala en el proyecto, artículos de prensa mexicana reflejan, además, otra justificación de carácter gráfico: "México, (…) reivindica la "X" de su nombre para que deje de haber confusión con la "J" (…)"[15].

Atendiendo al acabado exterior de las mismas, se planteó un recubrimiento pétreo liso, imitando la cantera de Yucatán, en gama de ocres, e iluminación generada por reflectores de luz blanca[16]. Las aspas estaban situadas a ambos lados de las escaleras de acceso al pabellón. Su carácter original y singular, les ha valido la aparición en

12. "Ya existíamos antes de 1492", *Recuerdo ilustrado Expo`92*. Madrid. Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla, S.A. y TNT Leisure España, S.A., 1992, pág. 114.
13. Archivo General de Andalucía. Oficina…, op.cit. Concepción arquitectónica, pág. 8.
14. "Ya existíamos antes…", op.cit.
15. "Presentes muchos países", *El Informador*, Guadalajara, 17 de julio de 1992, pág. 14. Véase: "Hemeroteca Nacional Digital de México", Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3c2b-7d1ed64f170a73a3?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=78&palabras=belleza+bajo+el+sol>, (consultado el 15 de diciembre de 2016).
16. Archivo General de Andalucía. Oficina…, op.cit. Concepción arquitectónica, pág. 11.

otros escritos. En la destaca publicación *Arquitectura y diseño*[17], ocupan gran parte del material fotográfico sobre el pabellón, haciéndose patente su potencia visual y contundencia arquitectónica. En este mismo texto, se apela al motivo como "un hito, compuesto de dos cuerpos en forma de equis (…), simboliza el cruce de las culturas"[18].

Así mismo, y dentro del apartado dedicado al Panorama de la Expo'92 de la *Guía oficial*[19], aparece una imagen de una de las dos grandes aspas, en una selección de motivos variados de la exposición, registrándose en el mismo espacio una fotografía del pabellón de España, y otra del pabellón de Andalucía.

Igualmente ocurre con la pasarela, empleada como acceso, y configurada simbólicamente como puente entre dos culturas[20]. Esta referencia, se desarrolló en espacios expositivos de otros países, como Nicaragua[21], en el Pabellón Plaza de las Américas, que diseñó su programa de contenidos con carácter alegórico. Su programa se centraba en el encuentro de dos mundos, empleándose el puente como elemento de acercamiento entre diferentes realidades. La pasarela, volviendo al caso que nos ocupa, llevaría el mismo recubrimiento en tonos ocres que los símbolos de la entrada, tonalidad que se repite también en otros elementos del pabellón mexicano, como los barandales de las escaleras[22]. Su longitud sería de 40 metros por 70 metros de largo, apoyándose la superficie sobre grandes columnas, separadas por 33 metros cada una[23].

Fig. 2. Aspa. Fotografía: J. Ignacio Velasco González.



Por último, el edificio en sí constituía el tercer elemento independiente, planteado con un revestimiento vegetal de 12 metros en cada una de sus cuatro fachadas, configurado por enredaderas de hiedra y formando grecas

17. Sociedad Estatal Expo'92 Sevilla. *Expo'92 Sevilla: Arquitectura y Diseño*. Sevilla, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 1992 S.A., 1992 y Milano, Electa, 1992, págs. 271-273.
18. Ibídem, pág. 271.
19. Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S.A. *Guía oficial…,* op.cit., pág. 38.
20. Archivo General de Andalucía. Oficina…, op.cit. Concepción arquitectónica, pág. 9.
21. Ibídem. Signatura 4170. Pabellón de Nicaragua. Proyecto de Montaje de Contenidos.
22. Ibíd., signatura 4473. México. Concepción arquitectónica, págs. 11-12.
23. Ibíd. Proyecto Básico. Solución constructiva, pág. 16.

tipo prehispánicas con flores de distintos colores, intercambiables durante la exposición[24].

Aunque estos tres son los espacios que se señalan en el Proyecto Básico como composición arquitectónica del edificio, hay un elemento más que adquiere autonomía propia y que sería la plaza de acceso. El pavimento estuvo configurado por losetas de barro vidriado en distintos colores (rojo, azul, verde, amarillo, naranja y morado) y cantera rosa de tezontle y recinto. En la plaza de salida, así como en la zona del vestíbulo, estarían además previstas cascadas de agua con fondo azul, que caerían sobre espejos en los que se reflejaba el pabellón[25].

En este mismo documento, se menciona el auditorio, que se encontraría en la planta sótano y estaría recubierto por planchas tipo sándwich en madera de pino, con relleno de lana mineral y recubrimiento de yeso[26].

Un análisis de los contenidos

Si nos centramos ahora en lo que sería el Proyecto de Montaje[27] del pabellón de México en la Expo'92, en el que además de Pedro Ramírez Vázquez, también aparece el nombre de Andrés Giovanini García, se explica que el propósito del espacio expositivo es "descubrir, revelar, comunicar la múltiple y compleja trama que nos ha configurado como nación[28]".

Si bien, en distintas fuentes bibliográficas y artículos de prensa analizadas, apenas se cita la proyección de un audiovisual. Atendiendo a la información recogida en este proyecto, caemos en la cuenta de que este recurso, que pasa desapercibido en escritos posteriores a la inauguración del pabellón, estaba perfectamente diseñado en su planteamiento y que además, se planeó como base principal de desarrollo de los contenidos.

24. Ibíd. Concepción arquitectónica, pág. 11.
25. Ibíd.
26. Ibíd., pág. 12.
27. Ibíd. Signatura 4478. México. Proyecto de Montaje.
28. Ibíd. Preámbulo.
La idea de una nación heterogénea también estaba presente en el edificio de la Exposición Iberoamericana de 1929, según palabras del propio arquitecto, Manuel Amabilis, recogidas en su obra: Amabilis, M. *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, pág. 54. El autor dice así: "deseando que el palacio de México (...) que palpiten con el pensamiento y el sentimiento mexicano en todas sus múltiples facetas".
Véase también: Ruiz Romero, Z. y Velasco Morales, S. "Objetos Virreinales en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Aspectos Históricos y Museográficos", *Arte y Patrimonio en Iberoamérica. Tráficos Transoceánicos*. Castellón, Universitat Jaume I, 2016, págs. 269-285.

Esta elección fue una solución empleada en la exposición con frecuencia, por sus posibilidades comunicativas en una exhibición diseñada para el público de masas, y su carácter visual. Además, permitía la transmisión de ideas de forma clara, construyendo un discurso legible. Este aspecto fue fundamental en la Expo'92, ya que también hacía posible la muestra de elementos culturales sin tener que recurrir al uso de obras originales, familiarizándose con las nuevas técnicas interpretativas.

El propio Pabellón de los Descubrimientos, planteado desde la Sociedad Estatal para la Exposición Universal, S.A. como uno de los grandes hitos de la muestra, tras el incendio sufrido, recogió sus líneas temáticas en un audiovisual denominado "Descubrimientos", el cual sería proyectado en el Cine Omnimax de pantalla semiesférica[29], y establecido en sustitución a la escenografía y piezas perdidas. A través del mismo, pudo conocerse el sentido distribuidor de ideas generales, planteadas para la organización temática a gran escala de la exposición universal.

El audiovisual mexicano, que acompañaba a los visitantes durante todo el recorrido del pabellón a partir de la misma pasarela de acceso, narraba la historia de México desde sus orígenes a la actualidad, con locuciones en off y música de fondo, configurando la base ambiental de las fotografías e imágenes proyectadas. Como complemento a la narración, se presentaban algunos elementos escenográficos en partes concretas del recorrido.

Pero para realizar un análisis de las ideas planteadas mediante este recurso, debemos remitirnos, previamente, al *Plan de Contenidos*[30] de la Expo'92 y a la *Legislación Expo'92*[31]. En estos documentos, los cuales rigen la concepción general del evento, siguiendo las directrices del Reglamento General de la Exposición, aprobado por la Asamblea General de la Oficina Internacional de Exposiciones, y publicado en BOE como resolución de 6 de febrero de 1984 de la Secretaría General Técnica[32]; se menciona que todo pabellón participante debe acogerse al mensaje general del evento ("La Era de los

29. Sevilla. Efe. "Hoy se rodarán en los Reales Alcázares escenas para el Omnimax que se instalará en la Expo" en *ABC de Sevilla*. Sevilla, 31 de julio de 1991, pág. 66. Véase: "Hemeroteca ABC", <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1991/07/31/066.html>, (consultado el 30 de diciembre de 2016).

30. VV.AA. *Plan de contenidos Exposición Universal Sevilla 1992*. Expo'92 Sevilla, Oficina del Comisariado General, Área de Asuntos Culturales, 1988.

31. ---. *Legislación, Normativa Expo'92*. Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 1990 (3ªedición).

32. RESOLUCIÓN (3361) de 6 de febrero de 1984, de la Secretaría General Técnica, por la que se dispone la publicación del Reglamento General de la Exposición Universal Sevilla-Chicago 1992. BOE n.º 34 de 9 de febrero de 1984.

Descubrimientos") el cual, en cada escrito, se desarrolla en distintos apartados:

El lema principal se divide, así, en tres momentos históricos: "el Mundo antes del Descubrimiento", "el impacto del Descubrimiento" y "el Futuro". Mientras que a su vez, se recoge en distintos bloques temáticos, basados en el descubrimiento por parte del hombre de la comunidad mundial, la relación entre la sociedad y el planeta, la toma de consciencia de las necesidades vitales, la creatividad, y el desarrollo del conocimiento humano[33].

Estos puntos temáticos, trabajados a través de la Historia en los distintos períodos, fueron clave en la configuración de los pabellones temáticos por parte de la Sociedad Estatal S.A., que consiguió diseñar un discurso general expositivo que sirvió de referencia en los pabellones concretos.

De esta forma, México decide hacer un bagaje histórico por su cultura, para cumplir con el objetivo marcado en el *Plan de Contenidos*, pero a su vez, lo desarrolla centrándose en distintas temáticas relacionadas con los descubrimientos, las creencias, el arte o la sociedad; resultando un guión complejo y bien elaborado, que queda suprimido en testimonios posteriores por otros atractivos del pabellón, como la plaza de acceso o la azotea, con las maquetas a escala 1:25.

Según artículos de prensa, el propio presidente mexicano, Carlos Salinas de Gortari, en su visita a la Expo'92, destacó:

> "México, en su presentación en Sevilla, combina la fuerza del pasado, la circunstancia del presente y el ánimo de futuro que tenemos los mexicanos, para mostrar el México nuevo que estamos construyendo entre todos, cuyas raíces nos fortalecen, y cuyas perspectivas nos animan a seguir adelante"[34].

El audiovisual y la propuesta museográfica se resolvían del modo que seguidamente se expone, a través del recorrido del pabellón, según lo expresado en el Proyecto de Montaje[35]:

33. ---. *Legislación*..., op.cit., págs. 60-61.
34. "Fue hecho por Salinas en la Expo Sevilla 92", *El Informador*, Guadalajara, 27 de julio de 1992, pág. 1. Véase: "Hemeroteca Nacional Digital de México", Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3c2c7d1ed64f170a7c2e?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Fue+hecho+por+Salinas+en+la+Expo+Sevilla+92>, (consultado el 15 de diciembre de 2016).
35. Archivo General de Andalucía. Oficina..., op.cit. Proyecto de Montaje.

En el ámbito del vestíbulo[36], nos encontraríamos con una ambientación natural que imitaría al Valle de las Mariposas Monarca, con sonidos de las mismas de fondo. Por su parte, la pasarela[37] sería el punto en el que comenzaría la proyección audiovisual de los contenidos. Por medio de Duratrans, se mostrarían distintas zonas arqueológicas, imágenes de fósiles y una proyección comparativa de arquitectura y obras de arte de todos los tiempos, relacionando lo que se hacía en Europa y en América en un mismo momento.

Como ejemplos se citan en el documento las pinturas de Altamira (20.000 a.C.) y las de la Baja California (10.000 a.C.). La locución en off, en este espacio, narraría creencias prehispánicas sobre la aparición del hombre, además de tambores en crescendo que hacían referencia a la evolución, y otras melodías.

Aunque, en este caso, destaca lo prehispánico en la búsqueda de una identidad original, también se tiene en cuenta la evolución del otro continente que participará en el descubrimiento, dando lugar al posterior mestizaje, desarrollado más adelante.

Ya en la primera sala[38], aparecería un mapa en relieve con los principales asentamientos mesoamericanos, acompañado por sonidos de naturaleza. Igualmente, se proyectaría la masa continental que al fraccionarse originó los continentes de América y Europa, junto con un sonido de craqueleo terrestre. De nuevo, se mostraban comparaciones de obras artísticas e hitos culturales de ambos lugares. Entre las obras proyectadas se menciona en el documento una dualidad mexica y la lección de anatomía de Rembrandt; un señor de las limas del S. XIV-X a. C y *Piedad* de Miguel Ángel; *Trinchera* de José Clemente Orozco, junto con *Guernica* de Picasso, etc. La locución en off de esta sala, hablaría sobre los aztecas y su relación con el sol, así como sobre la fundación de Tenochtitlán, este último aspecto ya en la denominada sala 1.B.

La sala 2[39] estaría dedicada a Mesoamérica. Según lo expresado en el documento del proyecto de montaje (a partir de la página 8), aparecían imágenes de la religión azteca y de la maya, y se relacionarían también con obras de arte. Por otra parte, en esta sección se proyectaban diapositivas sobre códices, personajes bailando, o el mural de Diego Rivera titulado *La medicina*, como introducción a lo que sería la temática de los curanderos, relacionando cuestiones sobre ciencia (calendarios, números), educación, etc. También se cita

36. Ibídem, pág. 1.
37. Ibíd.
38. Ibíd., pág. 2.
39. Ibíd., págs. 6-12.

la muestra de otro mural del mismo autor, *El mercado*. La locución en off continuaría combinándose con sonidos de granos de maíz, música tintineante, etc.

Tras este espacio, el público se dirigía hacia una de las rampas, donde comenzaba el tema de "La Colonia" [40]. En este momento, el discurso museográfico del pabellón de México pasaba de tratar el primer período histórico establecido en el *Plan de Contenidos* y *la Normativa Expo'92* ("el Mundo antes del Descubrimiento"), para adentrarse en lo que sería "el Impacto del Descubrimiento".

Mientras que antes se mostraban las culturas de forma comparada y separada, ahora se planteaba cómo entrelazar esos mundos, centrándose en un momento de encuentro. Si tenemos en consideración que la Exposición Universal tenía como fin conmemorar el V Aniversario del Descubrimiento de América, esta temática debía estar presente en el desarrollo de los proyectos de cada pabellón. Si bien los pabellones de las comunidades autónomas españolas, así como algunos europeos, trataron el momento desde un punto de vista positivo, como era de esperar por su postura en el acontecimiento; los países americanos tenían una decisión más compleja que tomar sobre este tema. España lo hizo centrándose en el arte, en las confluencias de ideas, materiales y demás aspectos, como algo que benefició a la cultura europea. Los países americanos, en algunas ocasiones, también siguieron este esquema, basándose en los factores enriquecedores del encuentro entre dos mundos. Así lo hizo por ejemplo el Salvador, Nicaragua o Panamá, en sus espacios del Pabellón Plaza de las Américas[41]. Otros, prefirieron que la importancia de sus contenidos recayera en sus pasados indígenas como reflejo de su cultura, tal como hizo Guatemala[42] con el pasado Maya, incluyendo una menor proporción de contenidos dedicados a la época colonial. En cambio, México optó por mostrar su historia otorgando espacio e interés al momento de la colonización, aunque, no obstante, la imagen generalizada que se transmitió recaía sobre la idea de su existencia de forma previa a este momento:

40. Ibíd., pág. 12.

41. Ibíd. Signatura 4170. Pabellones de Nicaragua, Panamá y El Salvador. Proyectos de Montaje de Contenidos.

42. Ibíd. Signatura 4166. Pabellón de la República de Guatemala. Proyecto de Montaje de Contenidos. Para más información véase: Velasco Morales, S. "La participación centroamericana en la Expo'92: la creación de una imagen cultural proyectada al mundo", *Centroamérica. Identidad y Patrimonio Cultural*. Sevilla, Acer-VOS. Patrimonio cultural Iberoamericano, 2017, págs. 170-185.

> "México desea recordar que contaba con florecientes civilizaciones mucho antes de ser descubierto por España"[43].
> "Los símbolos y objetos que presenta en la Expo, sólo son un pálido reflejo de su pasado indígena y su maravillosa arqueología[44]".

De esta forma, la parte audiovisual correspondiente a este momento, se desarrollaba en una sala de luz tenue, con sonido de caballos, imágenes de capillas posas y otros elementos relacionados con la evangelización[45]. Además, cobraban fuerza temas como las castas y la familia, los avances de la agricultura y la ganadería, junto con sonidos de ambiente de niños, mercado, etc[46]. También se reflejaba como esplendoroso el desarrollo arquitectónico del momento, la urbanización y la infraestructura, comparando construcciones de época prehispánica y colonial, mostrando iglesias y el barroco mexicano[47].

Pero igual que se mostraría el esplendor, también se hace mención en el texto a otros resultados del acontecimiento, reflejados en la muestra de haciendas con esclavos, junto con un vals titulado "morir por tu amor", música barroca y voz en off[48]. No quedan atrás en el documento los autos de fe en México, los bautismos y catecismos, o la mención al Motín de 1692, todo acompañado por sonido de tambores en crescendo, ruidos de agua, etc. El mural de Siqueiros *La libertad rompiendo cadenas*, cerraba la sesión entre otras obras, para pasar a la proyección de carrozas, soldados y banderas (mexicana, francesa, norteamericana, etc.)[49].

Poco a poco, la exposición avanzaba hasta culminar con la imagen de trenes y otras proyecciones relacionadas, por ejemplo, con

---

43. Riding, A. "Colón se ha vuelto demasiado controvertido", *El Informador*, Guadalajara, 10 de mayo de 1992, pág. 5. Véase: "Hemeroteca Nacional Digital de México". Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3c227d1ed64f170a32e5?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=93&palabras=%E2%80%9CCol%C3%B3n+se+ha+vuelto+demasiado+controvertido>, (consultado el 15 de diciembre de 2016).
44. Enesco, M. "Símbolos de Latinoamérica en la Expo Universal de 1992", *El Informador*, Guadalajara, 22 de abril de 1992, pág. 6. Consúltese: "Hemeroteca Nacional Digital de México". Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3c207d1ed64f170a24cb?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=6&palabras=S%C3%ADmbolos+de+Latinoam%C3%A9rica+en+la+Expo+Universal+de+1992%E2%80%9D>, (consultado el 20 de diciembre de 2016).
45. Archivo General de Andalucía. Oficina…, op.cit. Signatura 4478. México. Proyecto de Montaje, pág. 13.
46. Ibídem, pág. 18.
47. Ibíd., pág. 19.
48. Ibíd., pág. 20.
49. Ibíd., pág. 23.

la luz eléctrica. Los sonidos de claxons, tranvías y la música de una pianola, ambientaban la temática. En esta zona, además de avances científicos, también se mostrarían otros aspectos, como personas encadenadas a la catedral[50].



Fig. 3. Motivo pabellón de México. Fotografía: J. Ignacio Velasco González.

El itinerario del pabellón, según testimonios de prensa[51], sabemos que llevaría unos 45 minutos de dedicación, impidiendo la duración del recorrido acoger a un mayor número de personas al día, sin mermar por ello el éxito del espacio mexicano. Éste es calificado como uno de los más espectaculares de la muestra, en la misma fuente referenciada, y contando a fecha de 14 de mayo, tras la inauguración de la exposición el 20 de abril, con casi un total de 50.000 visitas.

Una vez concluida la proyección, los espectadores podían visitar la terraza con las maquetas de construcciones precolombinas. La presentación de maquetas fue un recurso que, previamente, México también había empleado en la Exposición Iberoamericana de 1929, en la misma ciudad. En este caso, se trató de maquetas sobre construcciones arquitectónicas de época colonial, pertenecientes al Museo Nacional de México, cuya presencia se recoge en la *Guía Oficial* de la mencionada exposición[52]. De igual modo, puede establecerse cier-

50. Ibíd., pág. 25.

51. "Casi ochocientas mil personas han visitado los pabellones de Chile, Cuba, Puerto Rico, Venezuela y México", *ABC 92, Diario de la Expo*, Sevilla, 14 de mayo de 1992, pág. 54. Véase: "Hemeroteca ABC". <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/05/14/054.html>, (consultado el 18 de septiembre de 2016).

52. Ruiz Romero, Z. y Velasco Morales, S. "Objetos Virreinales...", op.cit. Para mayor información, véase: VV.AA. *Guía Oficial de la Exposición Iberoamericana*. Sevilla, 1929-1930.

to paralelismo entre el uso de la "X" como elemento simbólico del pabellón de México en la Expo'92, y la planta diseñada por el arquitecto Manuel Amabilis[53] para el edificio de la Exposición de 1929, cuya división en cuatro salas rectangulares por cada una de las dos plantas, las cuales convergían en el centro, recuerda a un aspa. Por su parte, el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de 1929, también completó sus contenidos con una película proyectada titulada "México"[54], estando, no obstante, su propuesta de exposición centrada en la exhibición de objetos y algunas obras artísticas.

México en Sevilla, la materialización de un proyecto

Si atendemos a la *Normativa* y a los proyectos de los diferentes pabellones, podríamos señalar que, los distintos países plantearon proyectos de contenidos bastante parecidos, con los mismos momentos históricos y las mismas temáticas, siguiendo las pautas establecidas. No obstante, cada uno de ellos se centraba en los aspectos más atractivos, de cara a plasmar en sus espacios una imagen con la que acercarse al mundo en una muestra donde confluían personas, empresas y responsables de muy diversos países, con una magnitud internacional. Por ello, definirse era necesario y por esta razón, todos se adecuaron a lo exigido, pero contaron con cierto margen y libertad en cuanto a equilibrio y visibilidad de etapas y temáticas, disponiendo cada uno a su modo de los mismos.

México trabajó con un sentido de esplendor su pasado indígena, y el mundo americano y europeo de forma separada, pero al llegar al momento del encuentro, también destacó los problemas y situaciones más duras derivadas del acontecimiento. La importancia a la hora de resaltar su pasado, queda plasmada en distintos documentos, como es el caso del título de la parte dedicada a México en la mencionada revista *Recuerdo ilustrado* ("Ya existíamos antes de 1492")[55], o las palabras del arquitecto recogidas en artículos con frases como "No nacimos en 1492, sino mucho antes"[56]. No sólo se buscó una imagen atractiva y amable para los visitantes, sino que se deseó mostrar la historia del país de forma variada, con múltiples

53. Amabilis, M. *El pabellón…*, op.cit.; Ruiz Romero, Z. y Velasco Morales, S. "Objetos Virreinales…", op.cit.
54. Ruiz Romero, Z. y Velasco Morales, S. "Objetos Virreinales…", op. cit.; VV.AA. *Guía Oficial de…*, op.cit.
55. "Ya existíamos antes…", op.cit.
56. "México reivindica su historia", *ABC 92, Diario de la Expo* (nº 208), Sevilla, 3 de marzo de 1992, pág. 53. Consúltese: "Hemeroteca ABC", <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/03/03/053.html>, (consultado el 18 de septiembre de 2016).

influencias, con aspectos positivos y también otros negativos, y con un carácter que podría definirse como documental. Expresando así un mensaje potente, plural, donde todo tenía cabida, puesto todo configuraba, como en el preámbulo del proyecto de montaje se indicaba, el México actual. Según palabras del arquitecto recogidas en prensa, con la propuesta del pabellón mexicano se quiso: "demostrar que somos un Estado multimedia, multicultural, multiétnico y abierto a todo tipo de pensamiento, culturas y formas"[57].

El México prehispánico tuvo mayor peso espacial, contando la mirada hacia el mismo con testimonios en la pasarela, y las dos primeras salas. Sin embargo, el proyecto para la parte colonial fue contundente, otorgando también importancia al período por la fuerza de las ideas expuestas.

La naturaleza, como símbolo de la riqueza del país, estuvo muy presente en elementos sonoros, como sería la entrada al pabellón con el sonido ambiental de las mariposas monarcas, o en la sala primera, donde también se menciona un fondo sobre naturaleza.

Otro elemento empleado en el discurso fueron las imágenes artísticas, entendidas como reflejo de la sociedad, testimonio cultural por medio del cual tratar aspectos relacionados con la religión, la medicina, la evolución política, o los resultados plásticos de carácter mestizo.

Otros focos con presencia mexicana en la Expo'92

Para finalizar, cabe mencionar que, aunque en el pabellón mexicano los contenidos se centraron en la proyección del mencionado audiovisual, hubo otros espacios en la Expo'92 en los que fue posible conocer obras originales de las culturas prehispánicas que habitaron México.

Un ejemplo destacado de ello fue la exposición "Arte y Cultura en torno a 1492", la cual tuvo lugar en el monasterio de la Cartuja, y que mostraba obras testimoniales de la creatividad que distintos pueblos plasmaban a finales del siglo XV. Entre las piezas mexicanas encontramos un instrumento musical, un portaestandarte, un brasero y esculturas pertenecientes al Museo Nacional de Antropología de México, así como una vasija y una cabeza de águila procedentes del Museo del Templo Mayor. La información sobre estas obras aparece recogida en el catálogo de dicha exposición[58].

57. Rodríguez, S. "El pabellón de México también se construye con "X"", *ABC 92, Diario de la Expo*, Sevilla, 3 de marzo de 1992, págs. 56-57. Consúltese: "Hemeroteca ABC", <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/03/03/056.html>, (consultado el 18 de septiembre de 2016).
58. Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 1992. *Arte y Cultura en torno a 1492*. Sevilla, Centro de publicaciones Expo'92, 1992, págs. 111, 113, 209, 285 y 287.

Además, la propuesta del pabellón también se complementaba con otras aportaciones. En prensa se recogen distintas actividades que mostraron el patrimonio inmaterial mexicano a los visitantes de la Expo'92, a través de actuaciones como los voladores de Papantla, música popular o ballet folclórico, en los ámbitos habilitados en el recinto para estas representaciones. Igualmente, se registra una exposición en el Pabellón de las Artes, bajo el título "Tres décadas de pintura mexicana: 1950-1980"[59], que completaría la imagen artística del México más moderno.

El patrimonio natural del país, también estuvo presente de forma física, mediante la aportación realizada al Jardín de las Américas, que tal como en su momento expresó el profesor Benito Valdés Castrillón[60], supuso el envío de un total de 33 ejemplares pertenecientes a 3 especies vegetales típicas. Por su parte, la gastronomía también se pudo conocer en la exposición universal en el restaurante de México, situado en la avenida del Agua, donde el personal era exclusivamente mexicano y gran parte de los productos traídos directamente desde allí[61].

En definitiva, aunque los preparativos de la participación mexicana en la Expo'92 no estuvieron exentos de polémica, tal como puede apreciarse en algunas noticias del momento, su aportación también resultó relevante de forma positiva. En el primero de los casos, podríamos referenciar los conflictos ocasionados a raíz del traslado del gran cactus que se colocó junto al pabellón, en cuyo lugar aún hoy se mantiene:

> "Un cacto gigante de varios cientos de años fue arrancado de su hábitat natural en el estado de la Baja California y trasladado a las costas de Veracruz para ser embarcado rumbo a España, ante la furia de los ecologistas"[62].

---

59. Rodríguez, S. "El pabellón de México...", op.cit.

60. Valdés Castrillón, B. "El «programa raíces» de la Expo-92", *Nueva Revista de política, cultura y arte,* UNIR, julio-agosto 1991, págs. 92-95. "Repositorio Fundación Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)", <http://repositorio.fundacionunir.net/items/show/2220>, (consultado el 26 de diciembre de 2016).

61. Segura Ramos, M. "Muestra para dar a conocer su cocina", *El Informador*, Guadalajara, 13 de julio de 1992, pág. 21. Consúltese: "Hemeroteca Nacional Digital de México". Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3c2b7d1ed64f170a7032?resultado=10&tipo=pagina&intPagina=89&palabras=restaurante+de+mexico>, (consultado el 15 de diciembre de 2016); Rodríguez, S. "El pabellón de México...", op.cit.

62. "Se oponen a exhibir joya biológica", *El Informador*, Guadalajara, 22 de marzo de 1992, pág. 6. Véase: "Hemeroteca Nacional Digital de México". Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3c1c7d1ed64f170a0ac7?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=40&palabras=se+oponen+a+exhibir+una+joya+biologica+expo%2792>, (consultado el 20 de diciembre de 2016).

Sin embargo, los distintos problemas que surgieran en este ámbito en relación a las propuestas del pabellón, a la consideración de mayor o menor adecuación de los contenidos al sentimiento general, o la controversia sobre si las "X" representaban un símbolo de encuentro, de la grafía de México, o ambas cosas, lo cierto es que la recepción en Sevilla de la propuesta fue un éxito. Así se muestra en los ejemplos que se han citado sobre fuentes generadas en el contexto organizador, y también se refleja en testimonios mexicanos posteriores a la inauguración de la Exposición Universal:

> "Decenas de personas hacían cola el martes por la tarde bajo la gran X del pabellón mexicano (…) un responsable del pabellón mexicano, satisfecho por la afluencia, pero algo desbordado por el fulminante éxito de la muestra. "Quedan seis meses de Expo, pero la gente ha venido como si fuera a acabar ya" añadía el responsable"[63].



Fig. 4. Pabellón de México. Fotografía: J. Ignacio Velasco González.

Pero, quizás, el documento más potente es el propio motivo, la pervivencia del recuerdo de un país en el que fuera el recinto de la exposición, en comparación con múltiples elementos de gran importancia para la muestra, que han desaparecido con el paso del tiempo. La dos grandes "X" se mantienen firmes, ajenas a las polémicas, ajenas a la soledad del emplazamiento y ajenas al que, en un primer momento, fuera su carácter efímero en la localización actual.

63. Enesco, M. "Símbolos de Latinoamérica...", op.cit.

Epílogo

Dos palabras y un mensaje. Acervo Mexicano

A la cristalina arena de una playa del primigenio Caribe, una botella, de recio cristal y contrahecha hechura, arribó. Por la opacidad de sus paredes cabía pensar en una prolongada navegación. Nos gustó pensar que había recorrido las millas que separan la costa americana de la europea. Tras de forcejear con un tapón que se resistía a abandonar su lugar, descubrimos una hojilla de quebradizo y envejecido papel. Sobre su superficie se adivinaban unas letras. Componían dos palabras, con un mensaje: "Amo México". Nada más, nada menos. ¿Quién y por qué hizo esa confesión íntima para compartirla con el mar, el silencio y, en el mejor de los casos, con un desconocido? No lo sabemos ni lo sabremos, pero sí tenemos claro que el sentimiento que le impulsó a hacer esos rasguños era sincero y que la fuerza del sentimiento le llevó a sacarlo de su corazón para depositarlo a orillas del mar.

El mensaje llegó a nosotros y ahora lo compartimos. Es el colofón que hacemos a nuestro libro, porque expresa de una manera sincera y sentida justo lo que, quienes hemos trabajado durante más de un año para dar forma a este libro, sentimos: amor por México. Una poblana y dos andaluces entregados a la lectura y disfrutando con el descubrimiento de las múltiples culturas de este milenario país.

Este interés y admiración por la cultura mexicana viene de tiempo atrás, con numerosas actividades que hemos organizado, dando lugar a diversas publicaciones, siendo la más reciente *Abya Yala Wawgeykuna. Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*[1]. Es un texto que recoge los resultados de un encuentro celebrado en Sevilla y editado por nuestra Universidad y el Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde". Mediante los diecinueve artículos compilados, hacemos un recorrido por la vida y las artes de los pueblos originarios, incluyendo los wixáricas mexicanos.

Tras de este evento decidimos ocuparnos en particular del patrimonio cultural mexicano. Y así convocamos "Acervo Mexicano.

1. Es el primer volumen de la colección *Acer-Vos*, que puede descargarse a través de la página de "Publicaciones Enredars": <https://www.upo.es/investiga/enredars/>.

Legado de culturas" con el auspicio del Área de Historia del Arte y el programa de Doctorado "Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas", ambos de la Universidad Pablo de Olavide, para celebrar un encuentro entre los meses de junio y septiembre de 2016[2]. El éxito del llamamiento fue debido en gran medida a la colaboración de otras instituciones y organismos, como Arte&Cía, la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla, el Colegio de Historia de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Consulado Honorario de México en Sevilla, la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) - Oaxaca.

El seminario "Acervo Mexicano. Legado de culturas" se dividió en dos sesiones, en las que tomaron parte más de una treintena de investigadores procedentes de México y España. En un ambiente amigable logramos el oportuno intercambio de conocimientos y de opiniones, suscitando el debate y sobre todo mostrando el rico legado mexicano, reunido en una larga historia, para compartirlo en un prometedor futuro. Al fin, México nos conquistó y las sesiones colmaron nuestras expectativas.

En la obra que sostienen en sus manos, se han compilado gran parte de las aportaciones al seminario, así como las investigaciones de otros especialistas que no han dudado en hacer su contribución en este homenaje a la cultura mexicana.

El libro se abre con un prólogo de Francisco Vidargas, epítome de la cultura y el sentir mexicanos, y una breve semblanza del maestro Jorge Alberto Manrique, recientemente fallecido, cuyo legado a la Historia del Arte y a la cultura de su país es innegable.

Todos los trabajos se han organizado, de acuerdo con la diversidad temática, en seis rubros o secciones. Empezamos con el abordaje del periodo virreinal y el papel de la religión y la religiosi-

2. Para más información sobre el Seminario "Acervo Mexicano. Legado de Culturas", véase la página Web del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, <https://www.upo.es/historia_arte/>.

dad en la configuración del arte y la arquitectura. En segundo lugar, y en estrecha relación con lo anterior, a través de varios ejemplos tratamos la preocupación mexicana por la conservación de su patrimonio cultural arquitectónico y urbanístico.

El tercer rubro suscribe el actual interés por proteger y valorizar el arte a través de los museos y otras formas de coleccionismo, y evitar los plagios y expolios a tan rico legado. Lógicamente, no olvidamos el acervo inmaterial y su tutela, sobre lo que se centran los artículos encuadrados en la cuarta sección. A continuación, se completa este espectro patrimonial con distintas visiones sobre el patrimonio indígena, el cine, la literatura y la fotografía. Queda para concluir una breve mención a México en el mundo contemporáneo, a través de las muestras universales y las nuevas arquitecturas.

Conscientes de la riqueza de este patrimonio, hemos optado por promover una publicación que en un amplio abanico nos muestre la diversidad como seña de identidad de lo mexicano. Desde las culturas originarias hasta la arquitectura de vanguardia.

Compartimos pues, contigo, lector, el aporte de cuantos han querido tomar parte en esta experiencia. Les hemos asegurado a todos los autores que este mensaje de amor por México no quedará en la botella al albur de los hados, sino que haremos todo lo posible por que el mensaje llegue a cuantos puedan valorarlo. No navegará en una botella, tampoco llegará a una orilla desértica, y, sobre todo, evitaremos que sea el azar quien conducta el vehículo transmisor.

Ahora el mensaje los suscribimos quienes hemos editado el libro y todos los autores. Unos y otros volvemos a reconocer nuestro amor por México. Ahora sólo dos palabras: "Amamos México", nítida señal, fácil de entender, pues es la íntima confesión de una mexicana y dos españoles que sienten adoración por esta tierra, tan fértil como compleja.

Pero no nos resistimos a volver sobre el principio, haciendo un ejercicio de imaginación. Para que surta el efecto pretendido, tracemos con buena letra y clara tinta el mensaje. Hagamos con el papel un rollo e introduzcámoslo en una botella de cristal. Con fuerza apliquemos el tapón, vayamos a la orilla del mar, y esperemos una nerviosa ola, en cuya cresta habremos de colocar el traslúcido recipiente... Y ahora... navegue el recipiente con nuestras palabras

de amor. El lugar elegido para ello, bien podría ser una playa del Caribe, vórtice del mundo, o de Huelva, en el Atlántico andaluz.

El recorrido no se podría trasladar a las cartas náuticas, dado el tamaño del objeto y los azares de la mar. Pero nosotros en este lugar dejamos constancia del fantástico periplo, así como del anhelo que nos ha movido a hacer semejante propuesta.

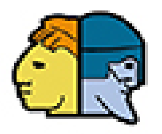
Amamos México. Tanto como se puede amar algo o a alguien que siendo ajeno a nuestra naturaleza nos atrapa, nos ilusiona y nos hace ser, sentir y pensar de una forma nunca antes imaginada.

Erika Galicia Isasmendi,
Fernando Quiles García
y Zara Ruiz Romero

Acervo Mexicano. Legado de culturas,
se terminó de editar en Lima (Perú),
Puebla (México) y Sevilla (España)
durante el mes de noviembre del año 2017.
Impreso en España, 200 ejemplares.


Acer-VOS

EnredARS

UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA


BUAP